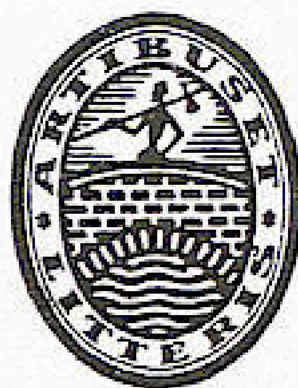
DIE KUNST FÜR ALLE

SIEBENUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1931—1932



MÜNCHEN 1932 / F. BRUCKMANN AG.

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

NAMEN-VERZEICHNIS — ORTSVERZEICHNIS — BILDER

Seite

Seite

Orts-Verzeichnis

Seite

II. Bilder

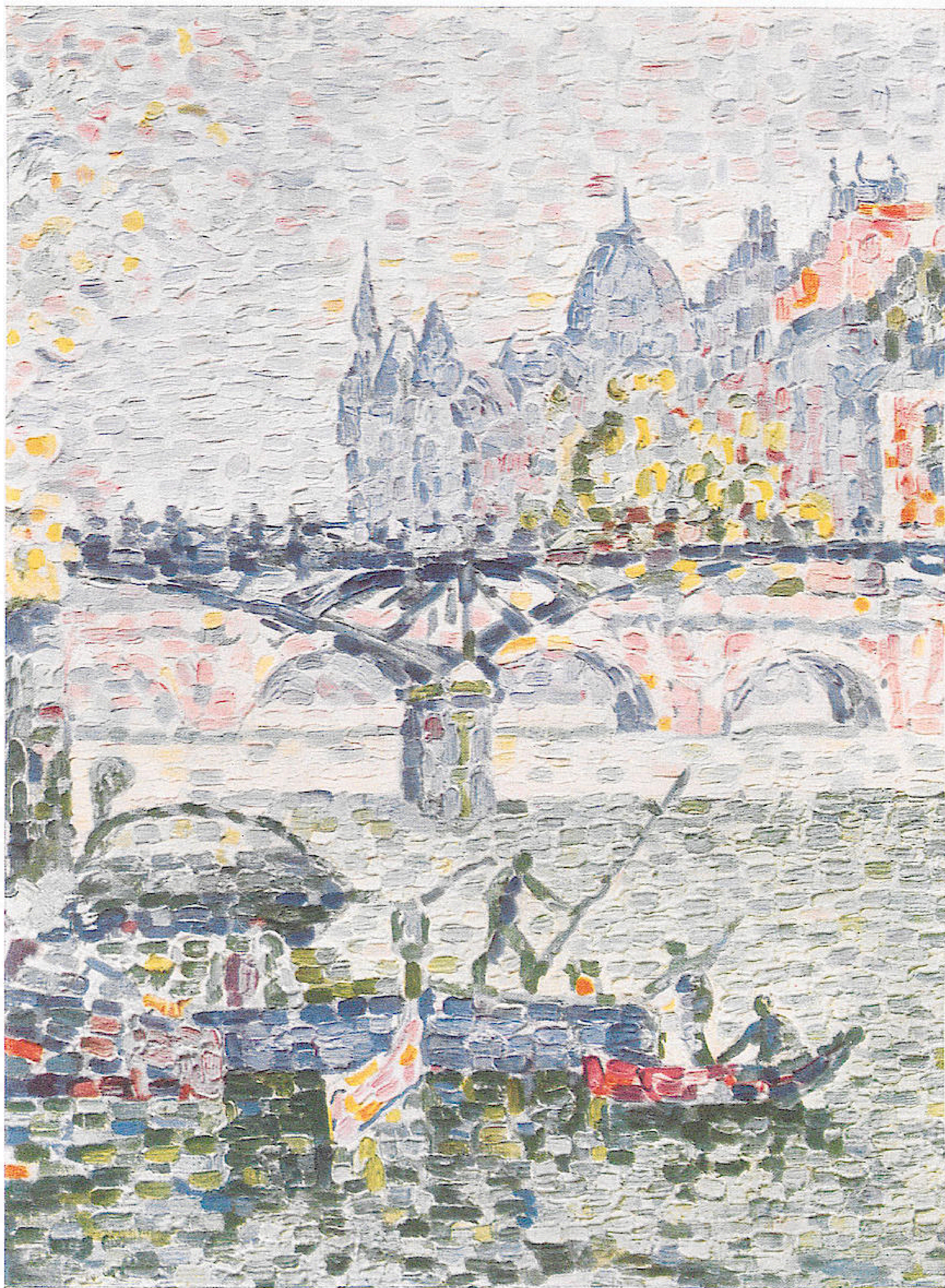
Seite

Seite

Seite

BILDER

BILDER



Nach Farbenlichtdruck von F. Hanfstaengl, München

PAUL SIGNAC. PARIS, LA CITÉ. FOLKWANG-MUSEUM, ESSEN
(Zur besseren Verdeutlichung der Technik im Ausschnitt wiedergegeben)



Renger-Foto

BRUNNENRAUM IM FOLKWANG-MUSEUM, ESSEN

Brunnen von George Minne, Malereien von Oskar Schlemmer

DAS MUSEUM FOLKWANG IN ESSEN

Das Museum Folkwang war in Hagen 1902 von dem Kunstbetrachter und Sammler Karl Ernst Osthaus gegründet worden, eine Privatsammlung, die von Anfang an der öffentlichen Besichtigung zugänglich war. Nach dem 1921 erfolgten Tode ihres Schöpfers wurde sie 1922 von der Stadt Essen erworben und zwar aus Mitteln, welche die heimische Kaufmannschaft und der Ruhrkohlenbergbau aufgebracht hatten, sicherlich in der jungen Geschichte des Industriebezirks ein denkwürdiges Ereignis, das zum ersten Male große Teile der rheinisch-westfälischen Wirtschaft geschlossen auf der Spur einer großzügigen Kunstpolitik zeigt. Ein ausgedehnter Neubau nach Entwürfen des bekannten Architekten Edmund Körner, der 1929 eröffnet wurde, vereinigt die Hagener Sammlung mit der seit 1910 bestehenden Bildergalerie der Stadt Essen.

Der Name „Folkwang“ stammt aus der nordischen Mythologie und bedeutet „Anger des Volkes“. In einem umfassenden Programm des warmherzigen Volksfreunds, der Karl Ernst Osthaus war, einem Programm, das die hohe



Renger-Foto

PAULA MODERSOHN-BECKER. SELBSTBILDNIS

Folkwang-Museum, Essen. Neue Erwerbung

künstlerische Kultur unserer Zeit durch die verschiedensten Kanäle an die breiten Massen bringen, das aus dem rauhen Arbeitsland zwischen Rhein und Ruhr einen menschenwürdigen Aufenthalt, einen „Anger" schaffen wollte, bildete die Kunstpflege in der Tat einen wesentlichen Teil. Dem Volke zu dienen, war der ganze Aufbau des Folkwang-Museums angelegt. Wenn es seinen großen, weit über die Grenzen unseres Landes gehenden Ruf seiner Gemäldesammlung verdankt, vor allem den berühmten Meisterwerken der französischen Schule des 19. Jahrhunderts, so stellen diese in Wahrheit nur hundert Nummern unter mehreren Tausend dar, die keineswegs Bilder, sondern Gegenstände der Kleinkunst, des Kunstgewerbes sind, und nicht der Neuzeit entstammen, vielmehr der Vergangenheit bis in die Vorgeschichte der Menschheit angehören. Wir finden hier unter anderen versunkenen Kulturen das alte Ägypten, die



Renger-Foto

PAUL GAUGUIN. CONTES BARBARES

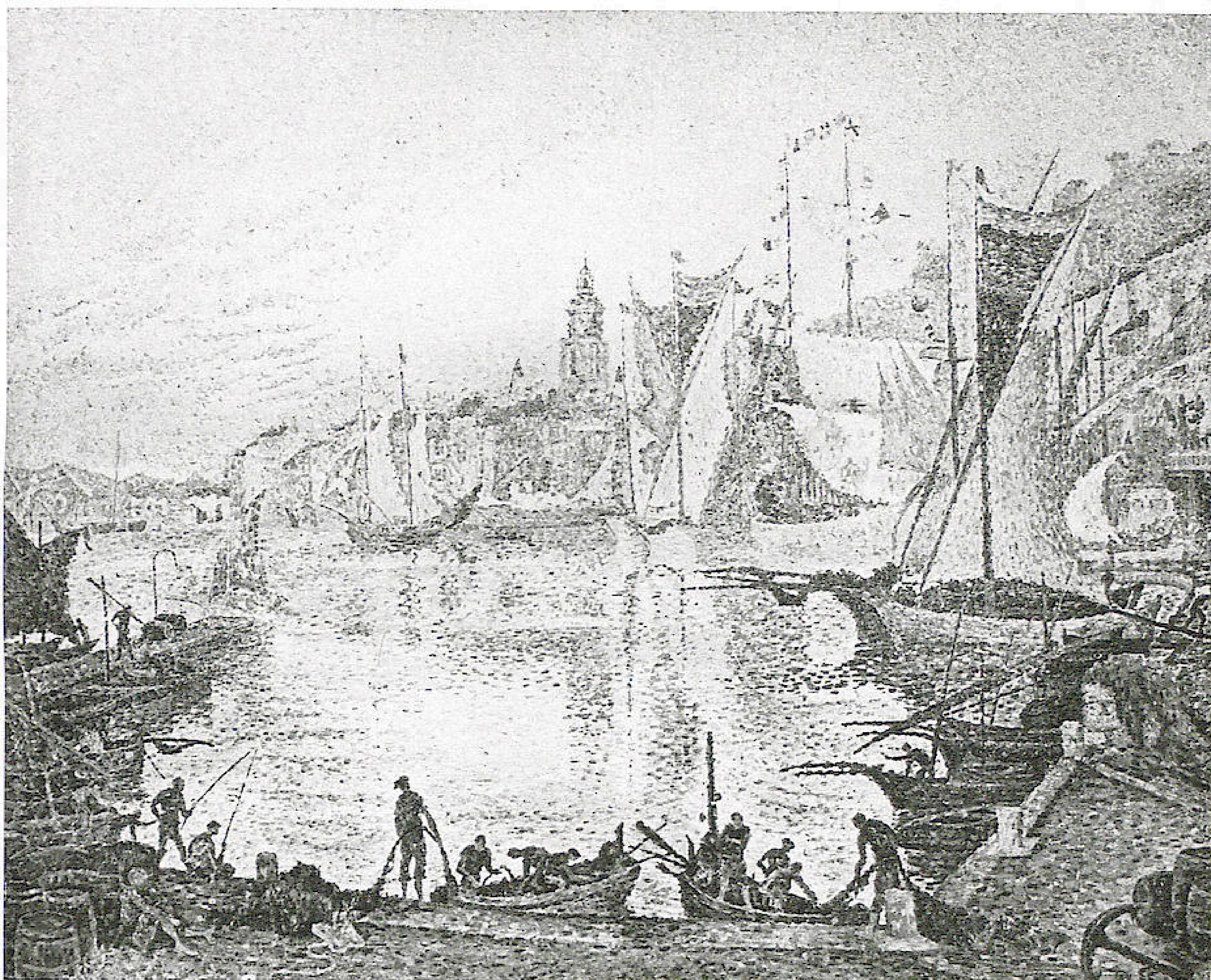
Folkwang-Museum, Essen



Renger-Foto

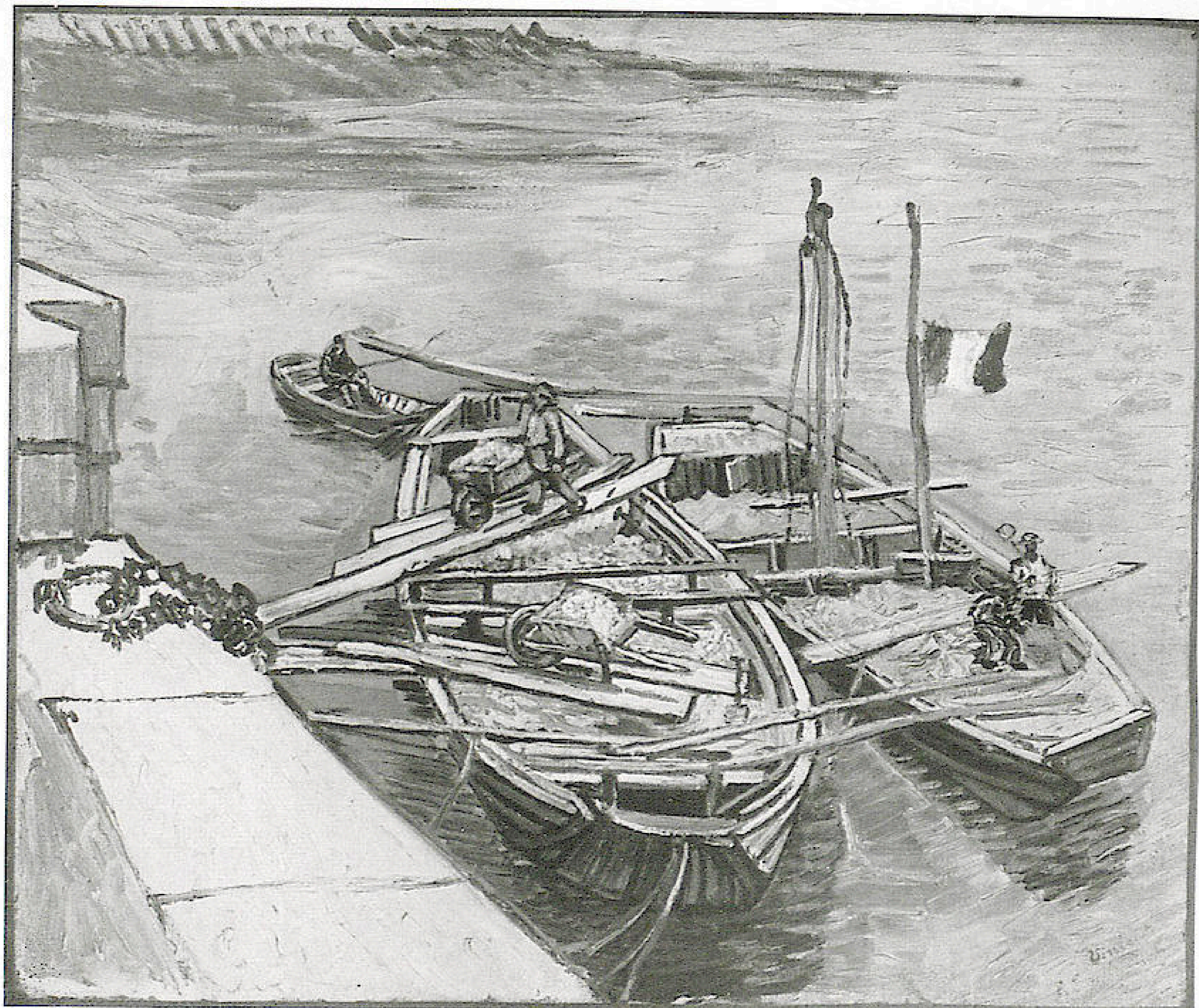
EDOUARD MANET. DER SÄNGER FAURE ALS HAMLET

Folkwang-Museum, Essen



Renger-Foto

PAUL SIGNAC. HAFEN VON ST. TROPEZ
Folkwang-Museum, Essen



Renger-Foto

VINCENT VAN GOGH, RHONEBARKEN

Folkwang-Museum, Essen

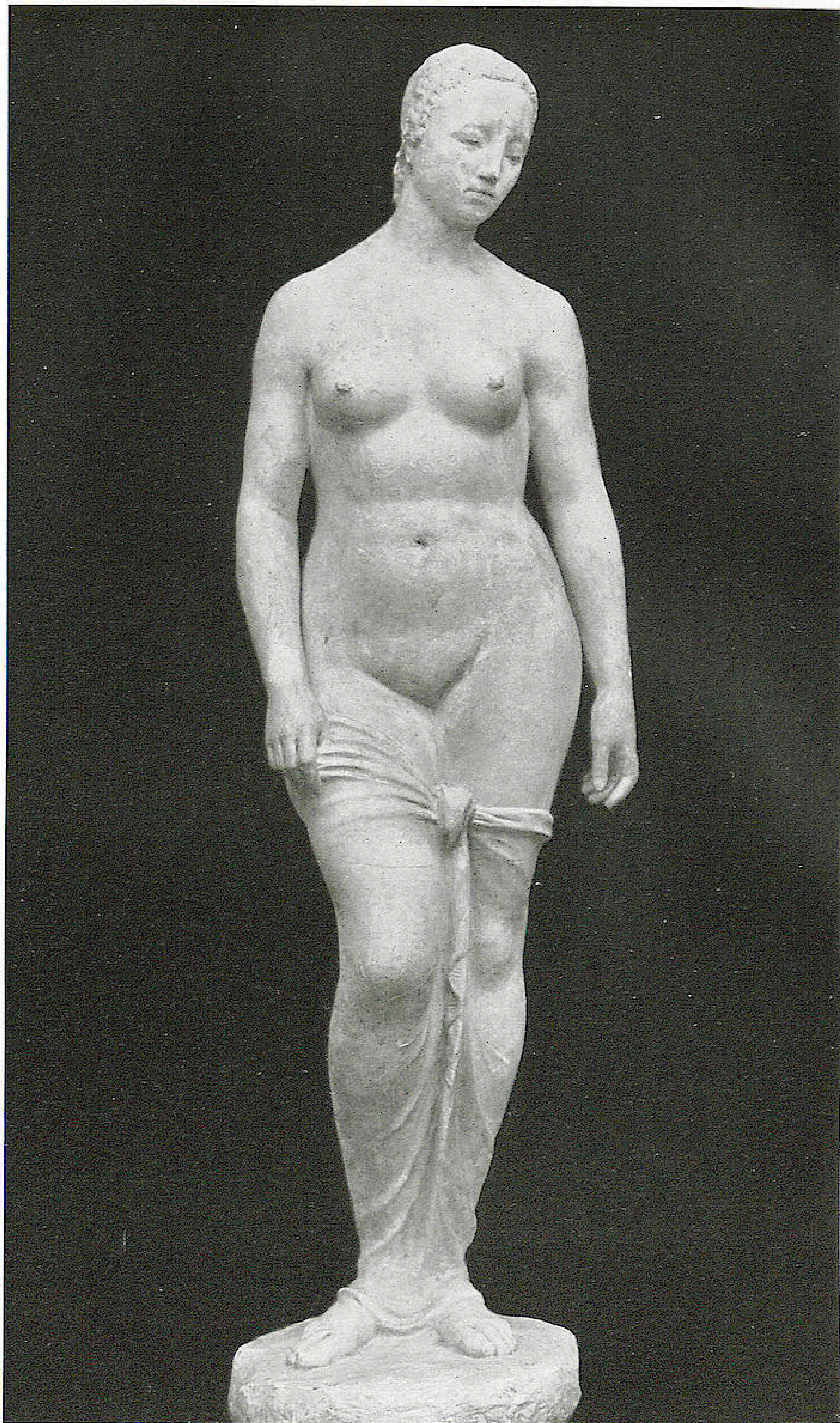
griechisch-römische Antike, den persisch-islamitischen Kunstkreis, die geheimnisvolle Welt der asiatischen Völker, die Kunstübung Zentralamerikas und der Südsee, kurzum eine Reihe entscheidender Kunstzeitalter der Menschheit zieht in sparsam, aber sorgsam ausgewählten Beispielen an uns vorüber. Ein solches Museum wollte nicht nur eine Stätte des Genusses, sondern auch eine Bildungsanstalt sein. Die volkserzieherischen Absichten seines Begründers treten in ihm recht deutlich zutage. Aber die Mannigfaltigkeit der von ihm heraufbeschworenen Kulturen und Epochen gab dem Ganzen auch einen ungemeinen Reiz.

Das Kunstmuseum der Stadt Essen war auf der Grundlage des 19. und 20. Jahrhunderts als eine reine Bildergalerie errichtet worden, die sich mit den Osthausschen Gemälden unschwer verschmelzen ließ. Schwieriger war der Fall jener kunstgewerblichen Einschläge, die in dem sehr großen Rahmen, den Körners Neubau den vereinigten Sammlungen Essens und Hagens gibt, recht zurücktreten. An einen systematischen Ausbau dieser im Einzelfall noch erst bescheidenen Ausschnitte ist zunächst nicht gedacht, das würde die Kräfte der neuen Heimat Folkwangs übersteigen, muß mit der Wiederkehr günstigerer Zeiten den kommenden Generationen überlassen bleiben. In den leichten, durchsichtigen Vitrinen der Gegenwart, über die Bildersäle unauffällig verstreut, wirken sie aber auch in Essen überaus reizvoll, ein Moment der Abwechslung zugleich,



Renger-Foto

EDVARD MUNCH. HAUS UNTER BÄUMEN. — FOLKWANG-MUSEUM, ESSEN



WILHELM LEHMBRUCK. DAS FALLENDE GEWAND

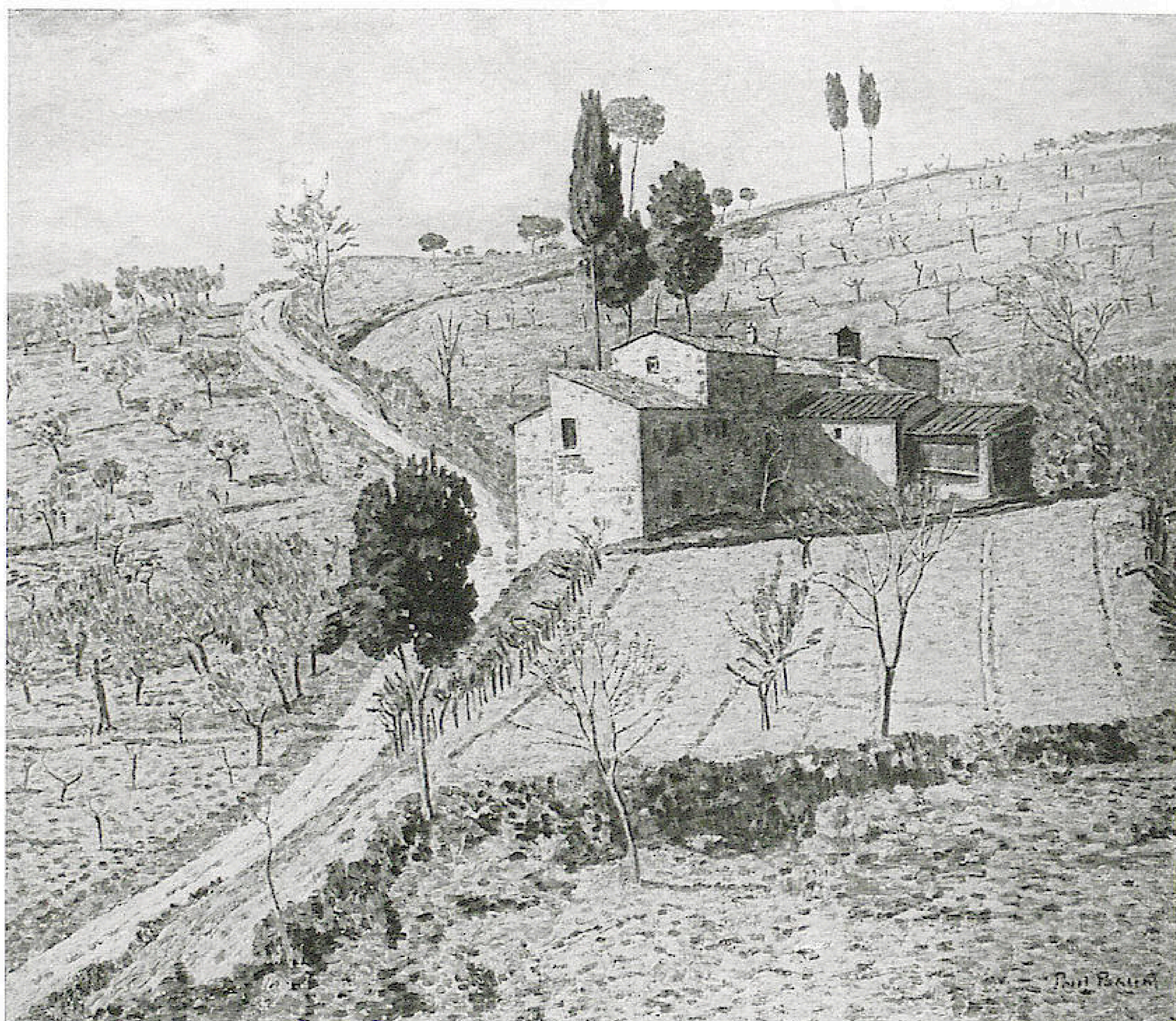
Folkwang-Museum, Essen



Renger-Foto

WILHELM TRÜBNER. LIEBESPAAR MIT HUND

Folkwang-Museum, Essen. Neuerwerbung (Krupp-Jubiläums-Stiftung)



Renger-Foto

PAUL BAUM. TOSKANISCHE LANDSCHAFT

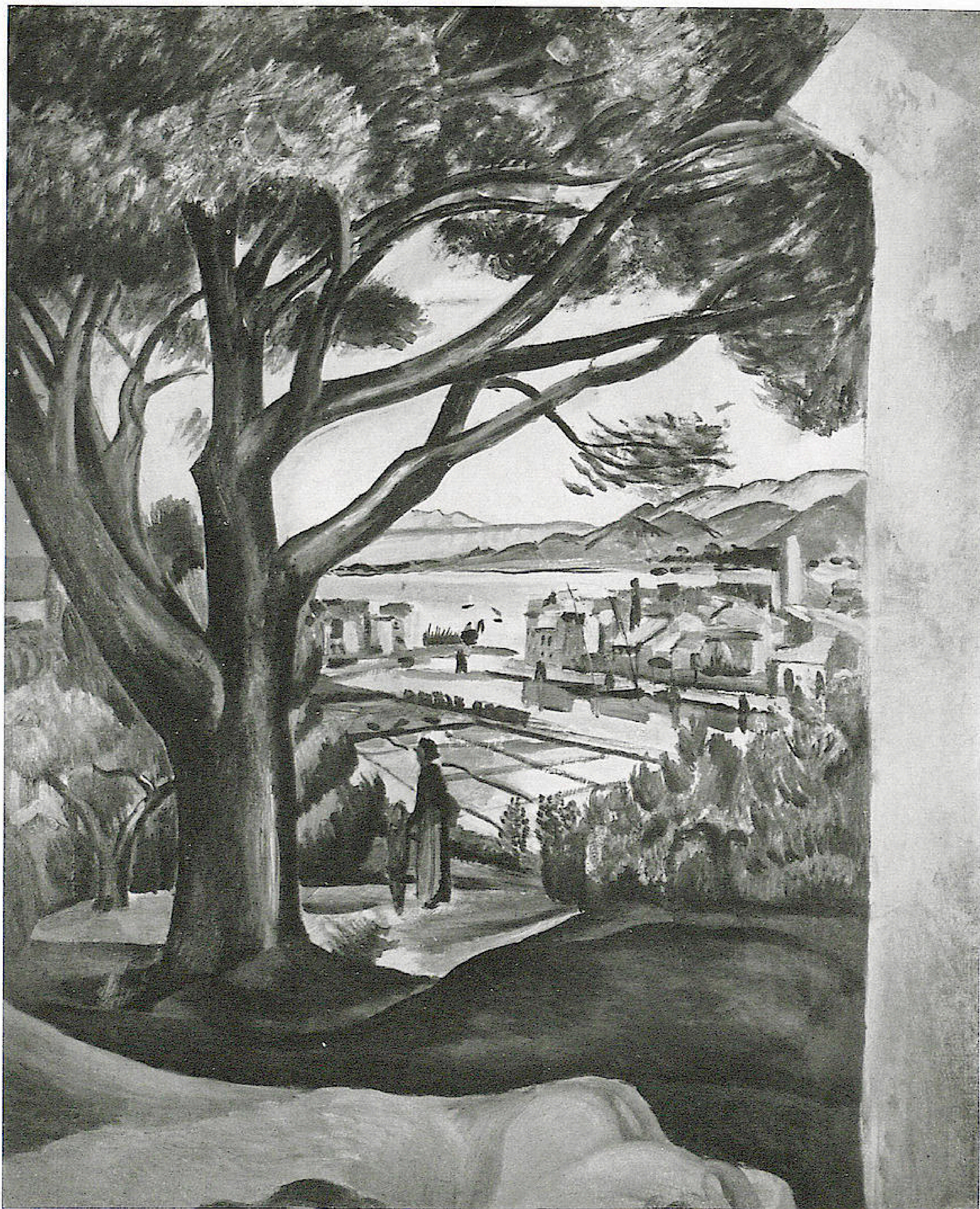
Folkwang-Museum, Essen

das von den Museumsgästen angenehm empfunden wird.
Die Neuordnung des Folkwang-Museums legt also den Schwerpunkt zunächst auf die Gemäldegalerie, eine Sammlung, die das 19. und 20. Jahrhundert veranschaulicht. Von den sehr bedeutenden Mitteln der Krupp-Jubiläums-Stiftung, welche Essen 1912 anläßlich der Jahrhundertfeier der Gußstahlfabrik zugefallen waren, hat die Inflation den größten Teil entwertet, immerhin hatte man mit ihrer Hilfe in den letzten Jahren vor dem Kriege schon eine Anzahl von Werken hohen Ranges zusammengebracht, ausschließlich Arbeiten deutscher Meister, welche die Hagener Bestände, in denen die französische Schule an erster Stelle steht, recht glücklich ergänzen. Für die Ehre unserer deutschen Kunst wirbt auch erfolgreich die Ludwig-Richter-Sammlung Essens, die außer etlichen Gemälden an die 300 Aquarelle und Zeichnungen des volkstümlichen Künstlers aufweist, dazu, auf Vollständigkeit gesammelt, seine gesamte, ungeheure Graphik. Aus der ihr angegliederten Abteilung der deutschen Romantik sind vor wenigen Monaten in diesen Heften einige Hauptstücke von J. A. Koch, Reinhardt, Carus, Olivier veröffentlicht worden. Die Richter-Sammlung befindet sich mit ihren Annexen in dem einen der beiden mit dem Museum engverbundenen Goldschmidthäuser, die, der Stadt für die Zwecke der öffentlichen Kunst-



Renger-Foto

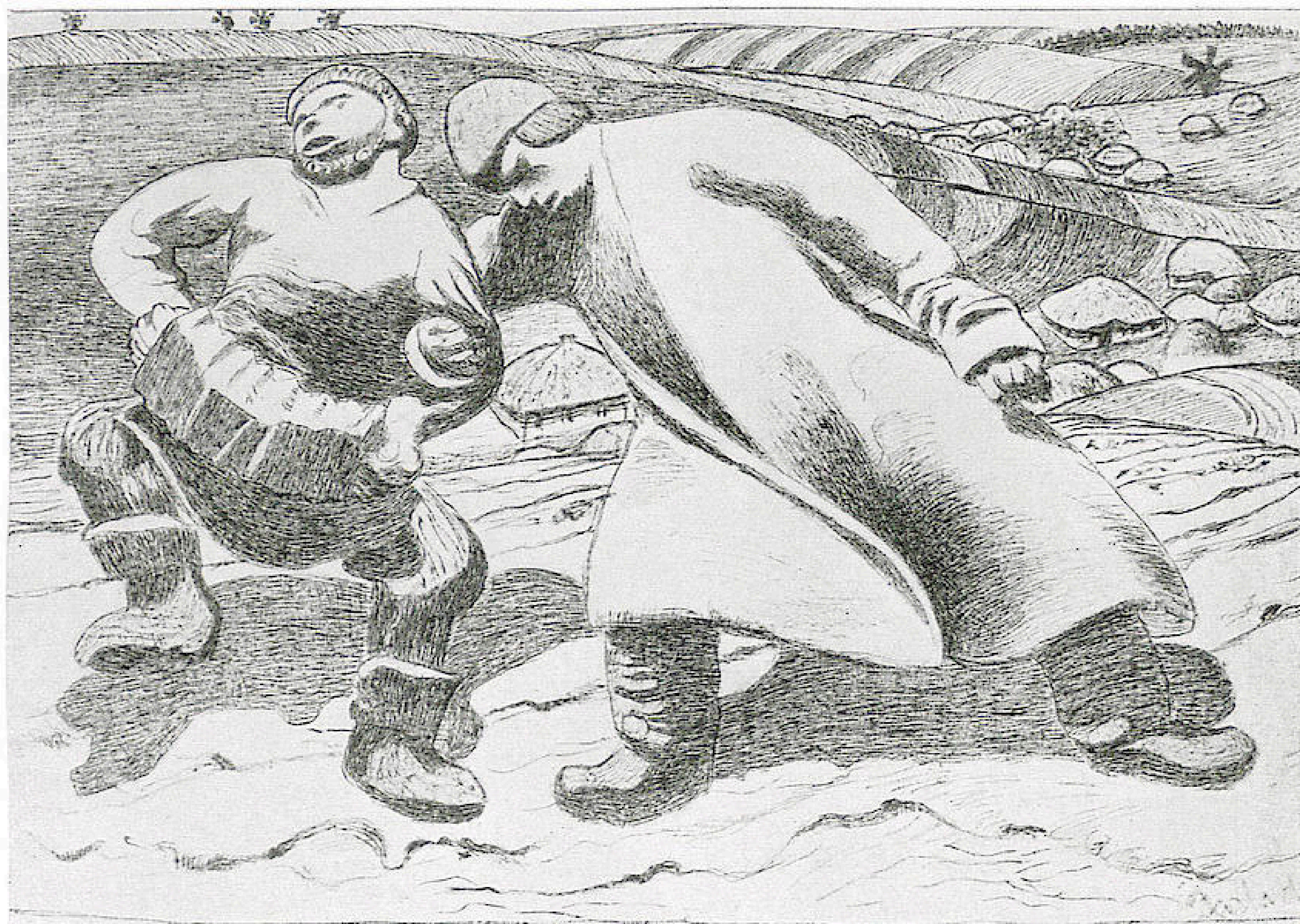
ERNST TE PEERDT. DEUTSCHE LANDSCHAFT. — FOLKWANG-MUSEUM, ESSEN



Renger-Foto

ANDRÉ DERAIN. DIE SALZTEICHE VON MORTIGUES

Folkwang-Museum, Essen. Neue Erwerbung



Renger-Foto

ERNST BARLACH. BETRUNKENE BAUERN. ZEICHNUNG

Folkwang-Museum, Essen

pflege gestiftet, zunächst erhalten bleiben sollen. In dem Neubau geht die Entwicklung von dem mit lila Samt bespannten Saale aus, der von dem „Sänger Faure als Hamlet" 1877 von Manet gemalt, und Renoirs berühmter „Lise" beherrscht wird. Dieses Jugendwerk des Pariser Malers steht, 1867 geschaffen, noch erst an der Schwelle der französischen Lichtmalerei, die bald darauf die Welt mit ihrem Glanz erfüllen sollte. Figur und Waldeshintergrund sind noch nicht völlig verschmolzen. Das wird Renoir einige Jahre später vollkommener malen. Und auch Manets Bild gehört nicht zu seinen ganz aufgelösten, auf denen das Motiv, fast unwirklich locker, aus silberblauem Licht zu erblühen scheint. Die Darstellung ist hier durchaus körperhaft, erdgebunden. Solche Worte, als Kennzeichnung, nicht als Einschränkung gemeint, übersehen natürlich nicht, daß die beiden Werke Höhepunkte der europäischen Kunst sind, vor allem wird man die Lise stets zu den schönsten Bildern des 19. Jahrhunderts zählen. Daß sie noch nicht ganz in die Verklärung des Plein-Airs eingehen, macht es ihnen um so leichter, sich mit den deutschen Bildern des violetten Saales zu verbinden. Die hier gezeigten Arbeiten von Haider, Thoma, Trübner u.a. sind von der neuen Bewegung Frankreichs schon berührt, wurzeln aber doch noch fest im schwereren Boden unserer deutschen Art. Trübners „Dame in Grau" 1876 gemalt, steht dabei ebenbürtig neben den Werken Manets und Renoirs, die gleiche Kultur der siebziger Jahre atmet sein „Liebespaar mit Hund", dessen Fassung uns beim Ankauf durch eine Bemerkung seines Schöpfers schelmisch erläutert wurde — „der junge Mann habe sich ein wenig ungebührlich aufgeführt, und da habe er — der Maler — eine Deckung für nötig befunden"—. Uhdes zwei Darstellungen seiner Töchter, von denen das Pastell von renoirhafter Süße ist, und Liebermanns überraschend kräftiger, ja robuster „Papageienmann" aus dem Jahre 1902 leiten schon zum entwickelten Im-


Renger-Foto

ERICH HECKEL. MUTTER

Folkwang-Museum, Essen. Neuerwerbung

pressionismus über, und dann erwächst aus dem festen Untergrund dieses violetten Saales in den Nachbarräumen das hinreißende Schauspiel der Befreiung der modernen Kunst, das über die Pariser Schule der 70er und 80er Jahre zu van Gogh und Gauguin und über sie hinaus ins deutsche Land zu Emil Nolde und seinen Kampfgenossen führt.

Leider fehlen in der stolzen Folge noch Beispiele aus dem entscheidenden Anfang der siebziger Jahre, jenem Frühling der modernen Kunst, den wie ein strahlender Sonnengott Claude Monet mit beschwingter, Farbenflecken gleich Blütenschnee verstreuender Hand heraufführt. Um so anschaulicher wird das Werk seiner Nachfolger, der Pointillisten, dargestellt, die ihre Töne in Tupfen auf die Leinwand setzen. Haben wir nicht alle geglaubt, daß die irisierenden Bilder eines Cross, eines Signac eine Spielart, eine vergängliche Mode seien? Und nun weisen sie im



Renger-Foto

FRANZ MARC. DIE ROTEN PFERDE

Folkwang-Museum, Essen

Zusammenhang des Folkwang-Museums überzeugend aus, daß sie für das hohe Ziel der Befreiung, der Entbindung der Farbe von der größten Wichtigkeit sind. Zwischen dem Hamletbildnis Manets aus 1877 und den Bildern van Goghs liegen nur 12 Jahre, doch scheinen sie durch eine Welt getrennt. Kein Weg scheint von der blassen, aristokratischen, am Vorbild der holländischen Maler geschulten Verschmolzenheit der Manetschen Farben zu jenem klar ausgebreiteten, smaragdenen Wasserspiegel zu führen, auf dem sich Vincents Rhonebarken leise, leise schaukeln. Aber dazwischen liegt eben die neue Lehre der Pointillisten, die man auch Neo-Impressionisten nennt, liegt die Klaviatur ihrer harten, reinen, unverschmolzenen Töne, die der Malerei eine neue, unerhörte Leuchtkraft leihen. Hier fand van Gogh die ungebrochenen Farbenströme, mit denen er die flammenden, zuckenden Fieber-Visionen seines kranken Hirns auf die Leinwand bannen konnte. Und wie fruchtbar und mannigfaltig wirkt die Berührung durch Signac sich im Werk unserer knorrigen deutschen, urdeutschen Meister Paul Baum und Christian Rohlfs aus! Der alte Christian erwacht aus seiner feinen holländischen Tonigkeit und malt die prächtigen Soester Bilder, auf denen die Farbe patzig wie bunte Wollfäden liegt. In den provenzalischen und toskanischen Landschaften Baums drängen sich die Tupfen eng wie festgefügtes Mauerwerk zusammen, während Kurt Herrmann sie auf seinem Stilleben wie feine Späne schichtet. Und dann dringt der mächtige Strom der entfesselten Farbe, dem Vincent den feurigen Atem seiner Leidenschaft eingehaucht hat, zum deutschen Norden, wo ihn mit breitem, rauhem Pinsel Emil Nolde auffängt, um in lautem, unverhohlenem Volkston die Pracht der friesischen Bauerngärten zu malen.

Dieser Entwicklung, in der auch der Norweger Edvard Munch, der Schweizer Ferdinand Hodler, der Pariser Paul Gauguin, auf deutscher Seite die Modersohn, der Kreis des „Blauen Reiters“ und mit Nolde die Maler der „Brücke“

als Befreier und Wegebereiter eine Rolle spielen, wird die Folkwang-Sammlung mit erlesenen Meisterwerken gerecht, und die riesige, an die 50 Meter lange Westgalerie, gibt ihrem dramatischen Verlauf, der zu den fesselndsten Schauspielen der Kunstgeschichte zählt, einen großartigen Rahmen.

An der schwarzgetönten Wand, auf der hier mit dem tiefen Leuchten alter Kirchenfenster Noldes Bilder hängen, finden wir auch Negermasken und ehrwürdige Ahnenbilder der Südsee. In der nordischen Scheu vor naturalistischer Wiedergabe der menschlichen Gestalt reicht der Maler unserer Zeit dem primitiven Holzschnitzer der Vergangenheit die Hand. Ähnlich sehen wir in dem Vorraum zu der großen Halle Heckels 1912 gemaltes Triptychon, das zu den entscheidenden Dokumenten der neuen deutschen Kunst zählt, in Gesellschaft von Steinfiguren, Bronzen, Gefäßen aus versunkenen Kulturen Chinas, Japans, Indiens, wie sich ja auch in ihren Behausungen die Künstler der expressionistischen Ära mit den Erzeugnissen exotischer Kunstübung, ihrem Überschwang sich verwandt fühlend, zu umgeben pflegen. Mit der kühleren Luft der nächsten Räume, in denen Chirico, Derain, Feininger, Schlemmer den Ton angeben, harmonieren wieder der Konturenstil attischer Vasen und die Gemessenheit ägyptischer Grabplastik. So nimmt Folkwang, den Blick auf die Gesamtheit der Künste gerichtet, den ursprünglichsten und sicherlich fruchtbarsten Museumstypus, die Kunstkammer der Fürsten des Mittelalters und der Renaissance, wieder auf.

Ernst Gosebruch



RAUM IM FOLKWANG-MUSEUM, ESSEN

Über der Türe: Triptychon von Erich Heckel



JOHANNES KNUBEL. WEIBLICHE STEINFIGUR

DER BILDHAUER JOHANNES KNUBEL

Ihrem Wesen nach ist die Plastik die Schwester der Architektur. Beide schaffen eigene räumliche Gebilde. Wie selten aber verbindet der künstlerische Ausdruck unserer Zeit diese beiden zu neuer Einheit. Die Plastik ist aus dem Verbande der Architektur, wo sie von je einen Platz hatte, verstoßen. Das Warum ist nicht ersichtlich. Mag sein, daß das Bewußtsein solchen Zusammenhangs geschwunden ist. Dieser Zustand ist um so bedauerlicher angesichts der vielen sehr beachtlichen Leistungen skulpturaler Art, die allenthalben auf den Ausstellungen der letzten Jahre herausgestellt wurden. Die neuen Stiltendenzen bringen sie mindestens ebenso klar zum Ausdruck, wie es die Architektur will.

Zu den Bildhauern, deren Schaffen wesentlich auf die monumentale Form gerichtet ist, gehört Johannes Knubel. Seine Plastiken sind von vorneherein für die Verbindung mit der Architektur, für das Denkmal, für die Landschaft gedacht. Sie verlangen Distanz, verlangen den großen Raum. Diesem aber stehen sie nicht als schwere kompakte Masse gegenüber, vielmehr gelingt dem Künstler die Synthese von räumlichen und plastischen Werten. Das Gegeneinander der beiden ist aufgehoben. Die monumentale Gestaltung stellt an den Plastiker erhöhte Anforderungen. Sie zwingt ihn, die genaue Ausformung des Details weitgehend zurückzudrängen, nötigt ihn zur Vereinheitlichung des Vielerlei der Erscheinung. Diesem übergeordneten Gestaltungswillen muß sich aller Ausdruck fügen. Stoffwahl und Inhalt werden von hier aus wesentlich bestimmt. Vorüberhuschende Bewegung und individuelle Gefühlsmomente haben da keine Geltung, es sei denn, daß sie zum Typischen umgeprägt werden. Der Einzelkörper ist das eigentliche und immer wiederkehrende Motiv. Er bleibt auch dort für sich abgeschlossen, wo er in den Rhythmus einer Gruppe eingebunden steht. Monumentalisierung ist somit Verlust und Gewinn zugleich, Verarmung und Bereicherung.

Von solchem Formwillen sind auch die Plastiken Knubels getragen. Maß und Grenze ist damit seinen Körpern gesetzt. Sein eigenstes Material ist der Stein. Und schon beim Modellieren bedenkt er die wesentlichen Eigenschaften des Steins, berücksichtigt seine Schwere und Härte, seine Statik. Die Art des Materials bestimmt Aufbau und Bewegung der Gestalten, von dort empfängt er wesentliche Impulse für seine Formensprache. So gelingt es ihm um vieles leichter, das Organische, von dem er immer ausgeht, in statuarische Tektonik umzusetzen. In seinem Streben fühlt er sich im besten Sinne angeregt und befruchtet von den Werken, die die Plastiker der deutschen Dome, etwa in Bamberg, hervorgebracht haben. Jedoch wenn man das Schaffen des jetzt 50jährigen überblickt, erkennt man sein durchaus selbständiges Stilwollen, das zu neuen, eigenen Prägungen gelangt ist. Knubel versteht es, seinen Gestalten das Schwerlastende und die Massigkeit des Steinblocks zu nehmen. Sie entwinden sich nach oben hin immer mehr der Materie und wachsen in ihren Bewegungen frei in den Raum hinein. Niemals hat man aber den Eindruck, daß sie den Zusammenhang mit dem Block, aus dem sie hervorgegangen sind, leugnen wollen. Die Vorstellung des kubischen Ganzen ist nie aufgehoben. Knubel vereinfacht seine Figuren, bringt die Bewegungsmotive auf die kürzeste Formel. Jedoch modelliert er nichts oberflächlich. Die Großflächigkeit in der Bearbeitung des Steins, wie die Sparsamkeit in den Mitteln entsprechen der beabsichtigten Monumentalität. Herb und streng ist der Eindruck seiner Gestalten, immer wird das Kraftvolle gesucht, nie das Müde. Wo der Künstler Bronze verwendet, ist er sich der vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, die in diesem Material beschlossen liegen, bewußt. Eine davon offenbart sich im Porträt. Über das Naturgegebene hinaus, das er immer achtet, weiß er das Einmalige und Bedeutende des menschlichen Antlitzes klar zu erfassen. Jedoch auch die große Form ist der Bronze gemäß. Die Brunnenfigur der Sitzenden wirkt wie gebaut. In ihrem rhythmischen Ausgleich von Spannung und Entspannung, von gelagerten und sich aufrichtenden Formen ist sie ein überzeugender Ausdruck der in sich selber verankerten Existenz. Die Bronze modelt der Künstler runder, die Flächen gleiten mehr ineinander. So kann das Spiel von Licht und Schatten auf diesem Geschöpf das Geschmeidige des Materials wie der Körperformen in einen wohltuenden Gegensatz stellen zu der Strenge des Aufbaues. Die gute Bronzefigur der

„Erschreckenden“ wurde bereits an anderer Stelle in dieser Schrift hervorgehoben. (Juliheft 1928.)
Schon die wenigen hier gezeigten Arbeiten des Künstlers geben einen Einblick in seine Schaffensweise. Fußend auf der materialgerechten Behandlung des Werkstoffs erhebt er seine Gestalten zu statuarischer Festigkeit und Großzügigkeit. In Verbindung damit verleiht eine übersichtliche Klarheit seinen plastischen Erscheinungen den Ausdruck gesammelter Kraft.

E–r

EIN BESUCH BEIM ALTEN HAGEMEISTER*)

Der Personenzug nach Magdeburg brachte mich in dreiviertel Stunden vom Potsdamer Bahnhof nach dem durch seine Baumblüte bekannten Werder an der Havel.
Als einziger Fahrgast entsteige ich dem fast leer fahrenden Zug. Eine Wegetafel an der nächsten Straßengabelung gibt Auskunft, daß die Kirchstraße draußen auf der Insel liegt und 2,9 km entfernt ist.
Nach halbstündigem Marsch durch den sich lang hinziehenden Ort stehe ich vor einem kleinen Bauernhause. Zwei winzige Fenster zu ebener Erde und eine schmale Tür ohne Namen und Klingel bilden die bescheidene Hausfront.
Auf mehrfaches Klopfen öffnet Marta, die Wirtschafterin. „Sie werden erwartet“, sagt sie, „aber der Herr Professor hat heute keinen guten Tag.“ Eine kleine Stiege führt von dem kalten, mit roten Ziegeln belegten Gang in die Stube. In der Mitte ein Tisch, den größten Teil der Stube ausfüllend, dahinter ein Sofa, auf dem zwischen Kissen und Decken ein Männlein ruht. Eine früher schwarze Hose, eine graue Strickjacke, darunter eine Weste mit Spuren seiner Farbenskala aus früherer Schaffenszeit, ein dickes wollenes Halstuch und auf dem Kopfe ein gehäkelter Kopf- und Ohrenschützer, wie die Soldaten solche während des Krieges zur Winterszeit in Rußland trugen, — das ist die Kleidung von Karl Hagemeister.
Mühsam erhebt sich der Maler Karl Hagemeister und erwidert mürrisch meinen Gruß, ungehalten darüber, daß jemand seine Ruhe stört. (Es ist 1/212 Uhr Vormittag). Meine einleitenden Worte über die schöne Winterlandschaft, die Kälte draußen und die wohltuende Wärme drinnen, finden kein Gehör. „Ich steh' mit meiner Kunst allein!“ — ein kurzer, unvermittelter Ausspruch des Künstlers. Ich weise auf ein prachtvolles Gemälde über dem Sofa hin, eine „Welle“ darstellend, und frage nach dem Preis. „Ja“, sagt er, „das ist Kunst! Alles vor der Natur gemalt, in drei Stunden! Habe nie in meinem Leben ein Atelier gehabt!“ — Eine verstaubte Mappe mit Kohlezeichnungen wird von mir durchgeblättert, während er wieder apathisch auf sein Sofa zurückgesunken ist. Schöne Studienblätter aus Rom und Venedig, entstanden in den 80er Jahren. Dann Kohlezeichnungen aus Lohme an der Ostsee, wo er jahrelang das Meer belauscht, geliebt und gemalt hat. Sie reichen bis 1925. Aus späterer Zeit sah ich kein einziges Blatt.
Dann kommt die Wirtschafterin mit einer Kerze, um die im Keller aufbewahrten Bilder zu zeigen, begleitet von einem schnurrenden Kätzchen. Obschon der zweiundachtzigjährige Künstler über ein Jahr im Krankenhaus gewesen und sichtbar matt ist, — seine Schätze will er doch selber zeigen. Ist er ja überaus begierig, ein lobendes Wort über seine Werke zu hören, und für sie die erhoffte Anerkennung persönlich zu ernten, die „man“ diesem großen Zeitgenossen von Schuch und Trübner bisher versagt hat. Ich entsinne mich eines Briefes, in dem er u. a. Folgendes schreibt: „. . . Ist es nicht merkwürdig, daß ich schon vor der Zeit, als van Gogh hier eingeführt wurde, so etwas malte! Ich habe noch viele Bilder in demselben Sinne weitergeführt bis zur kosmischen, schöpferischen Gestaltung, als Ganzes. Das Höchste sind meine Seebilder!“
Da stehen sie nun, seine Werke, seine Lieblinge und sein Kapital! Zwanzig Gemälde und ebenso viele Pastelle großen Formates, betreut von einer Reihe Dauerwürsten, welche die sorgsame Wirtschafterin als Wintervorrat an dürrem Ast unter der niedrigen Decke angebunden und hier aufbewahrt hat. Obschon der kleine Lichtstrahl, den die Fensterluke von der Straße hereinschauen läßt, selbst durch die Verstärkung des Kerzenlichtes, kaum die Möglichkeit gibt, die hier im Dunkel aufbewahrten Gemälde zu sehen, viel weniger zu genießen, so steht für ihn, den Meister und Schöpfer dieser Kunstwerke, doch unumstößlich

*) Siehe auch unsern illustrierten Aufsatz im Dezemberheft 1924.



JOHANNES KNUBEL. STEINPLASTIK



J. KNUBEL. TEILAUFNAHME DER FIGUR VON NEBENSTEHENDEM GARTENBRUNNEN

fest, daß seine Bilder, einst ans Licht der Sonne gebracht, als „wahre Kunst“ erstrahlen werden. Dieser alte, kranke Mann, dessen zahnloser Mund nur knappe Erläuterungen gibt, fühlt wieder Jugendkraft, und angesichts eines großen Bildes „Hirsch im Walde“ (ähnliche Fassung wie sein Bild im Krefelder Museum) entschlüpfen ihm die Worte: „War ein eifriger Jäger. Habe 182 Stück Rotwild geschossen. Alles vor der Natur gemalt!“ — Übrigens eine fabelhafte Leistung, wenn man bedenkt, daß dieses Gemälde von 180×120 cm Größe, vollkommen ausgemalt, an einem Vormittag entstanden ist!

Auf meine Frage, ob er keine Bilder kleineren Formates gemalt habe, sagt er: „Unsinn! Solche Spielereien mache ich nicht. In der Natur ist alles groß!“ Diese Frage muß ihn wohl gestört haben, denn vollkommen unvermittelt befiehlt er jetzt, wieder nach oben zu gehen, obschon ich erst die Hälfte seiner Bilder anschauen konnte. Der Abstieg in den Keller ist sehr anstrengend für ihn gewesen, denn vollkommen erschöpft sinkt er auf sein Sofa nieder. Unten hatte ich nach dem Preise eines Bildes gefragt, das mir ganz besonders gefiehl, und das ich zu besitzen wünschte. Oben angelangt, fordert er mir den doppelten Preis. „Er könne sich von dem Bilde nicht trennen und wolle lieber weiter hungern!“ Welcher Lebensmut bei so ärmlichen Verhältnissen, welche Überzeugung von seiner Kunst! Mit einem der schönsten Bilder ziehe ich ab, von den guten Wünschen der Wirtschafterin begleitet, die erstaunt darüber ist, daß er dieses Bild doch abgegeben hat.

Hermann Abels



JOHANNES KNUBEL. GARTENBRUNNEN



SIMON LISSIM. RUNDE FISCHPLATTE

NEUE PORZELLAN-MALEREI

ZU DEN ARBEITEN DES RUSSISCHEN KERAMIKERS S. LISSIM

Eine sichere Hand in der Farbenverteilung gehört zu den Eigenschaften russischer Künstlerschaft, die sich in neuer Zeit ausdrücklich auf dem Gebiete der Theaterdekoration bewährt hat. Dem Maler Lissim steht im vorliegenden Falle nur die handtellergroße Bühne eines Porzellantellers zur Verfügung, die er mit starken ausgewogenen Farbflecken in den Formen russischer Volkskunst und orientalisch persischer Überlieferung randvoll überzieht. Es entstehen sehr hübsche, originelle, wenn auch nicht durchaus originale Keramiken, die in der lau gewordenen, konfektionierten Welt des westeuropäischen Kunstgewerbes durchaus bemerkenswert sind.

Dr. A. S. Frischauer



SIMON LISSIM. BEMALTER TELLER



NEUE PORZELLANPLASTIKEN DER STAATL. PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN

Paul Scheurich. Petruschka



NEUE PORZELLANPLASTIKEN DER STAATL. PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN

Paul Scheurich. Türke und Türkin zu Pferd

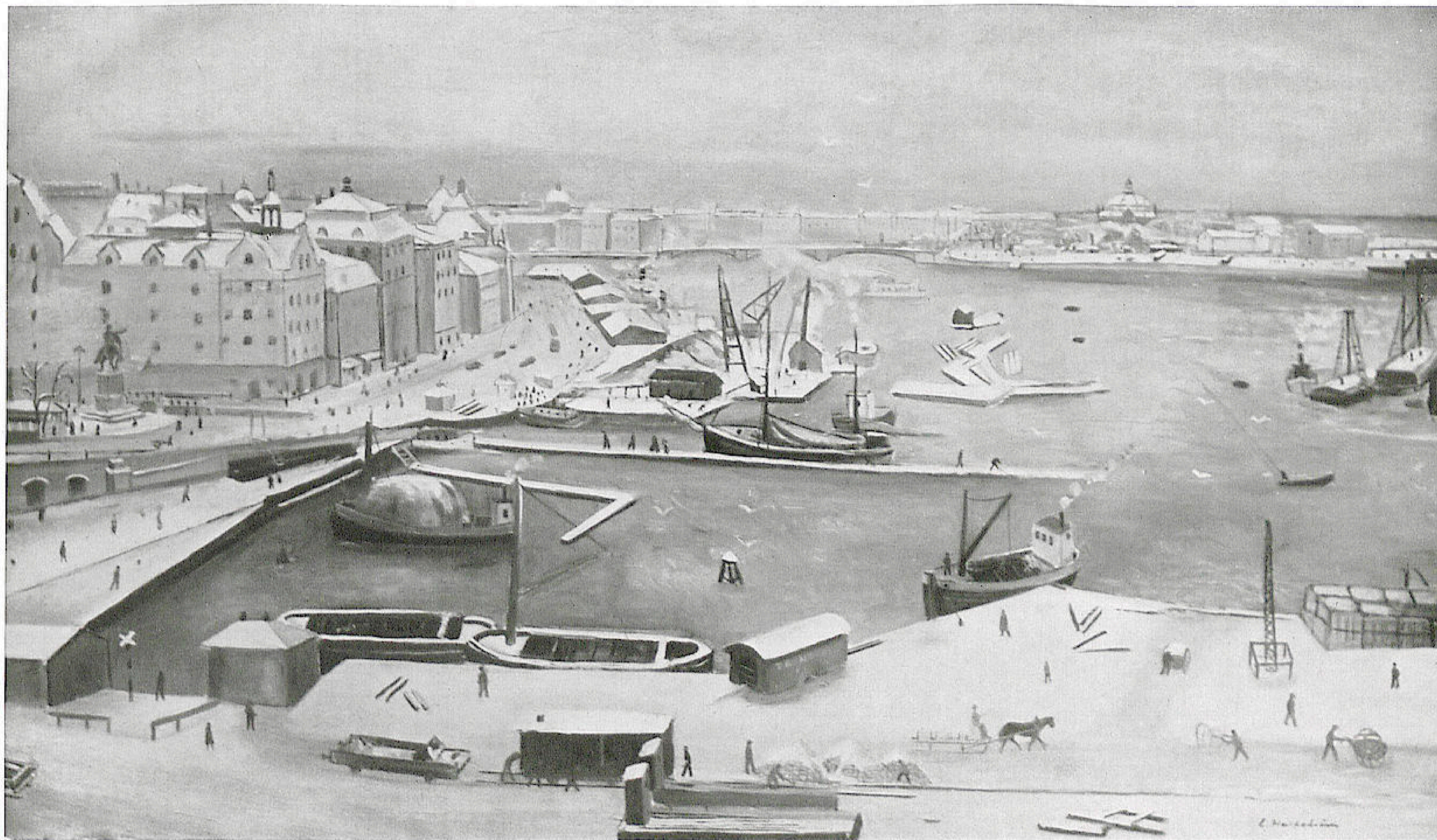


E. JOHANSON-THOR. HOF IN SCHONEN IM WINTER

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck

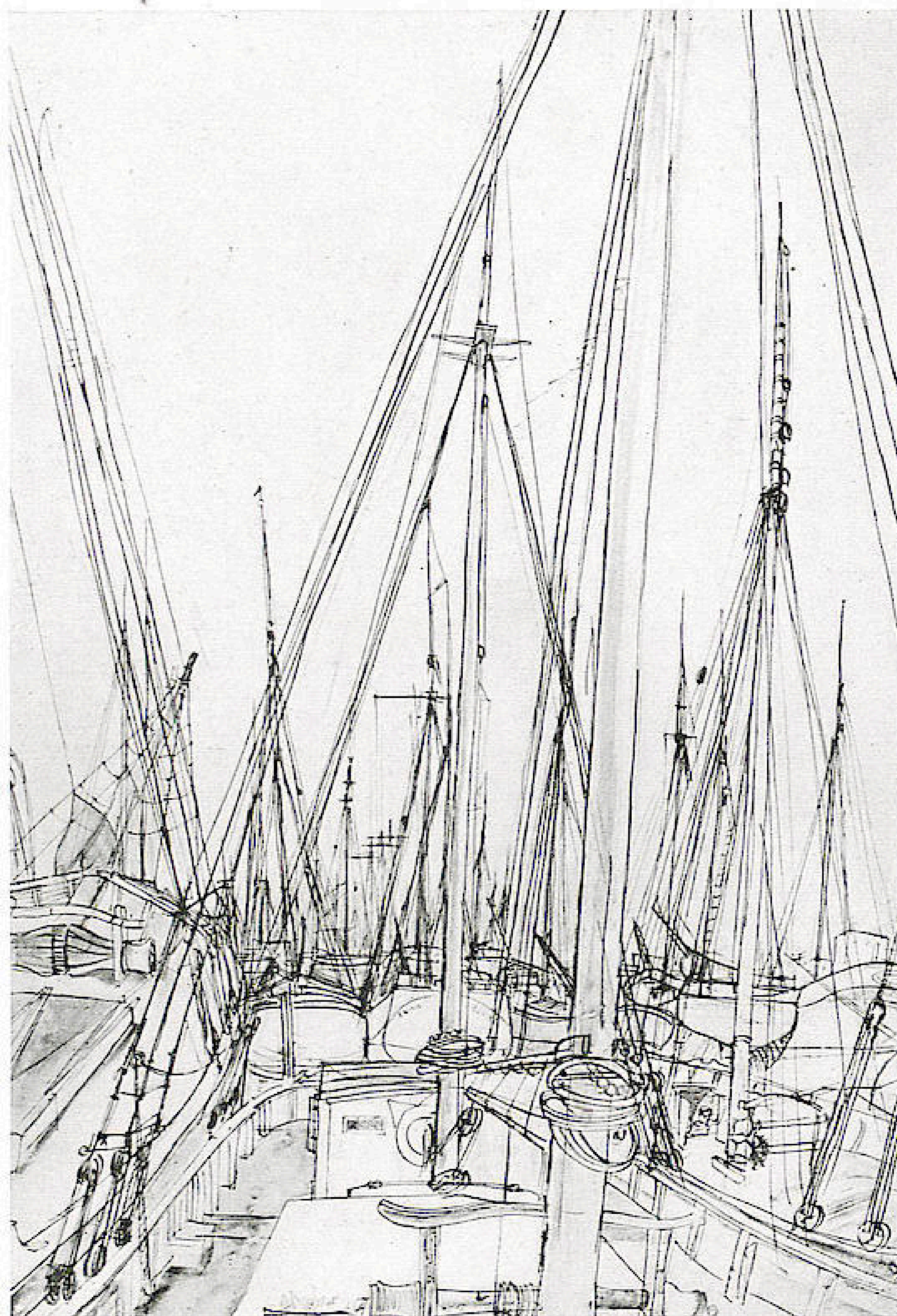
DIE OSTSEE IM BILDE DER GEGENWART

Als Alfred Lichtwark den Aufbau der Hamburger Kunsthalle in Angriff nahm, richtete er eine viel diskutierte Abteilung ein, die er als „Sammlung von Bildern aus Hamburg" bezeichnete. Während seiner langjährigen Ankaufstätigkeit hat er gerade ihr seine besondere Liebe geschenkt. Man hat eingewandt, daß solches Auswählen nach motivischen Gesichtspunkten gefährlich sei, da es in der Kunst niemals auf das Was, immer nur auf das Wie entscheidend ankomme. Es gäbe nur ein Auswahlprinzip, das nach der Qualität der Malerei — Punktum. Denkt man an Bonnards befohlenes Alsterbild, Veuillards Auftragsporträts, die nicht hamburgische Atmosphäre eingefangen, sondern pariserische mitgebracht haben, an Liebermanns gequälten „Professorenkonvent" oder den das Groteske streifenden Hagenbeck Lovis Corinths, so ist man geneigt, den Gegnern zuzustimmen. Will man indessen dem grundlegenden Gedanken gerecht werden, so muß man in Rechnung stellen, daß kaum jemals eine Zeit so sehr wie gerade die impressionistische der Betonung des Gegenständlichen im Kunstwerk feindlich gesinnt war. Man ging soweit, sogar beim Bildnis das Postulat der Ähnlichkeit fallen zu lassen, handelte es



ERIK HALLSTRÖM. HAFEN VON STOCKHOLM

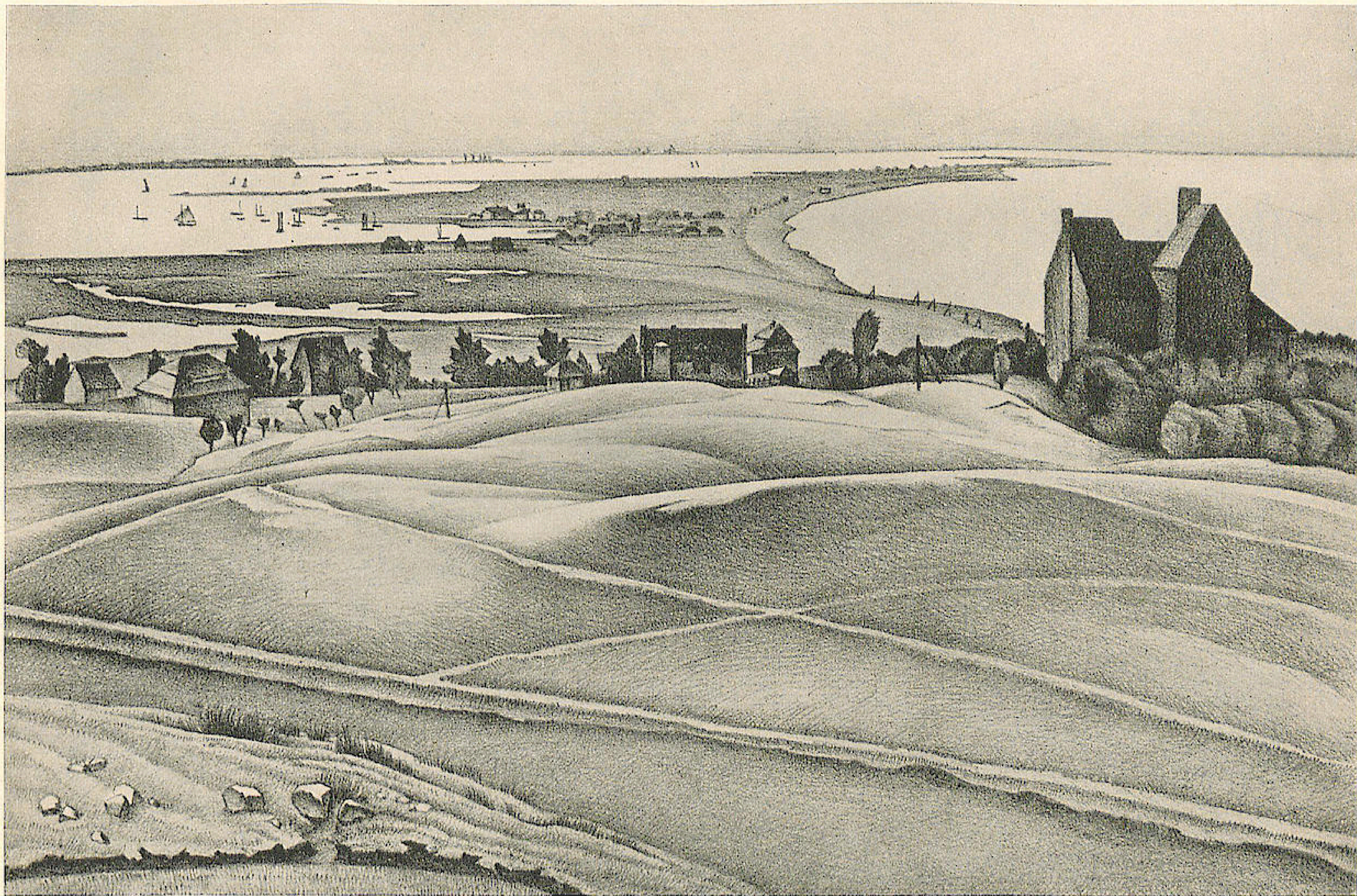
Im Besitz der Hamburger Kunsthalle. — Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck



ALFRED MAHLAU. MASTENWALD. AQUARELL

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck

sich nur um „ein gutes Stück Malerei". Bei solcher Gesinnung allerdings war Lichtwarks Plan kaum befriedigend durchzuführen. Heute indessen denken wir anders. Gerade die Künstler selbst fordern vom Betrachter aufmerksames Interesse für das Gegenständliche ihrer Bilder. Man kann so weit gehen, zu behaupten, daß die künstlerische Handschrift mancher jüngerer Maler von der Wahl ihrer Motive mitbestimmt ist und selbst scheinbar so abstrakte Bildungen wie Paul Klees romantische Visionen sind abzuleiten von inhaltlich sehr deutlich faßbaren Vorstellungen. Daß damit die Gefahr unangemessener, ja kunstfeindlicher Vordringlichkeit des Bildinhalts — sei es nach Richtung der „literarischen" Bedeutsamkeit, sei es durch eine der photographischen Treue bedenklich angenäherte „Sachlichkeit" — besonders deutlich hervortritt, soll gewiß nicht geleugnet werden. Gleichzeitig aber gibt diese Revision des Spannungsverhältnisses zwischen dem Gegenstand und dem künstlerischen Handwerk die Berechtigung dazu, erneut die Frage zu stellen, wie weit etwa ein Landschaftsthema durch die Behandlung von verschiedensten Künstlerindividualitäten seinem Wesen nach erschlossen zu



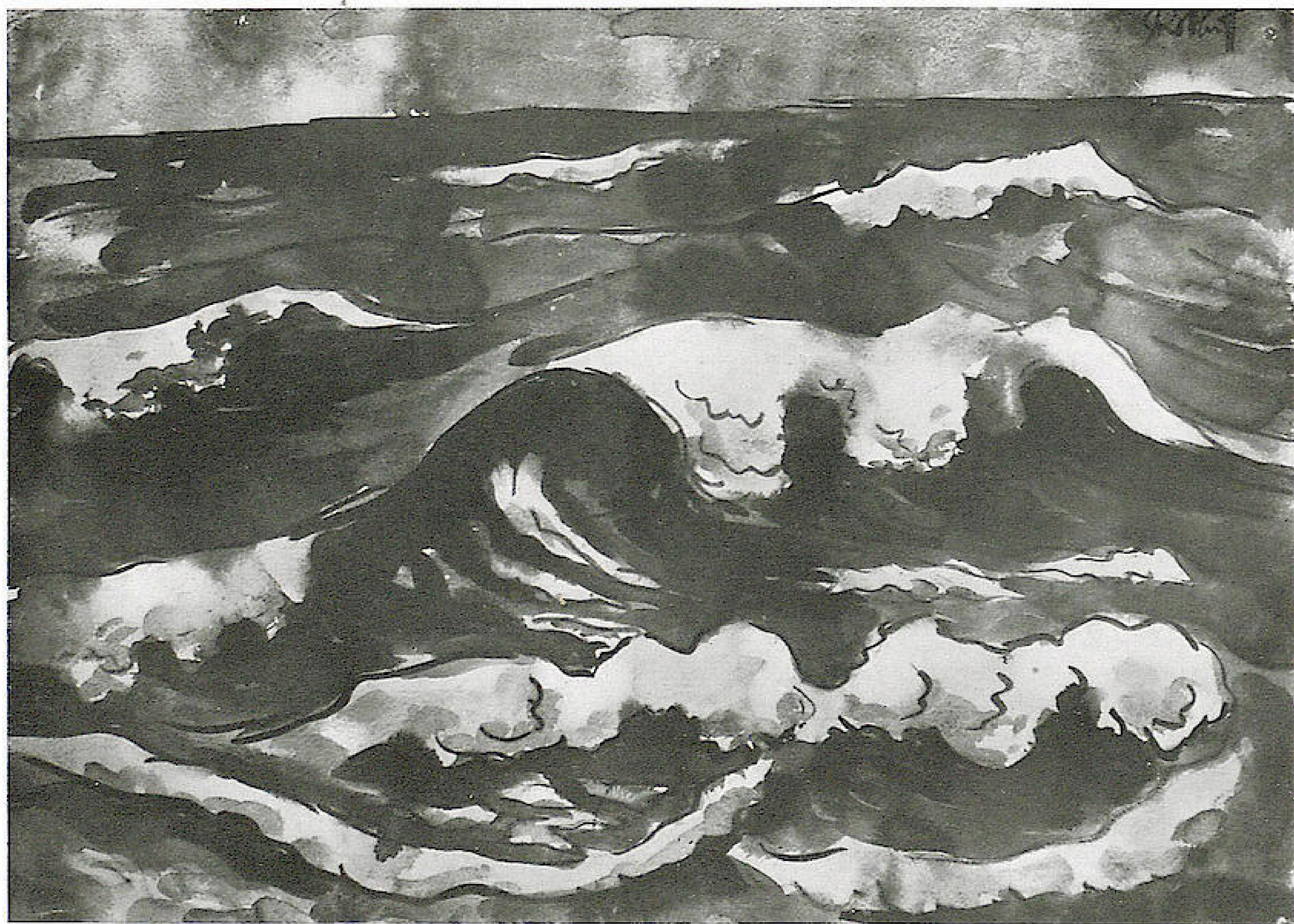
ALEXANDER KANOLDT. HIDDENSEE. LITHOGRAPHIE

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck



OSKAR KOKOSCHKA. HAFEN VON STOCKHOLM

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin. — Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF. ABFLAUENDE BRANDUNG. AQUARELL

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde". Lübeck

werden vermag — und umgekehrt: wie weit ein Landschaftserlebnis stilbildende Kräfte in ganz bestimmter Richtung wachzurufen versteht. Von Überlegungen ähnlicher Art sind die Veranstalter einer Ausstellung ausgegangen, die den Versuch unternommen hat, anläßlich der Eröffnungsfeier eines „Ostsee-Jahres" in Lübeck, Landschaftsbilder der Ostsee — Meer, Küste, Hafen, nordisches Stadtbild — aus den die Ostsee umgrenzenden Ländern zusammenzustellen. Trotz der thematischen Begrenzung ist selbstverständlich die Auswahl nicht mit Rücksicht auf topographische Vollständigkeit, sondern streng unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Qualität erfolgt.

Um es gleich zu sagen: wer von dieser Übersicht eine klare, eindeutige Interpretation der Ostseelandschaft erwartet hat, wird enttäuscht gewesen sein. Gibt es auch sicherlich nicht nur auf wirtschaftlichem Gebiet, sondern auch auf kulturellem so etwas wie eine Ostseegemeinschaft, die etwa die Bewohner von Stockholm und Helsingfors, Kopenhagen, Lübeck und Danzig einander verwandter erscheinen läßt durch die Besonderheiten ihres Lebensstils, als den Menschen in München oder Wien, so kann doch nicht mehr die Rede sein von jener Einheitlichkeit des künstlerischen Ausdrucks in den Ländern des mare balticum, wie sie in so einprägsamer Weise — wesentlich von Lübeck aus bestimmt — das 15. Jahrhundert gekannt hat. Die Zeit der großen, regional bestimmten Kunstkreise ist vorüber. Zweierlei aber ließ sich aus der Fülle hochwertiger moderner Landschaftsbilder aus Deutschland, Dänemark, Schweden und Finnland erkennen: wie sehr das verwandte Motiv dazu beitragen kann, die ziemlich gleichmäßig in den genannten Ländern sich durchsetzenden europäischen Stiltendenzen deutlich zu machen, ihre besonderen Möglichkeiten so zu entwickeln, daß unabhängig voneinander frappierend ähnliche künstlerische Resultate er-



ASMUS JESSEN. DOM IN LÜBECK. TUSCHZEICHNUNG

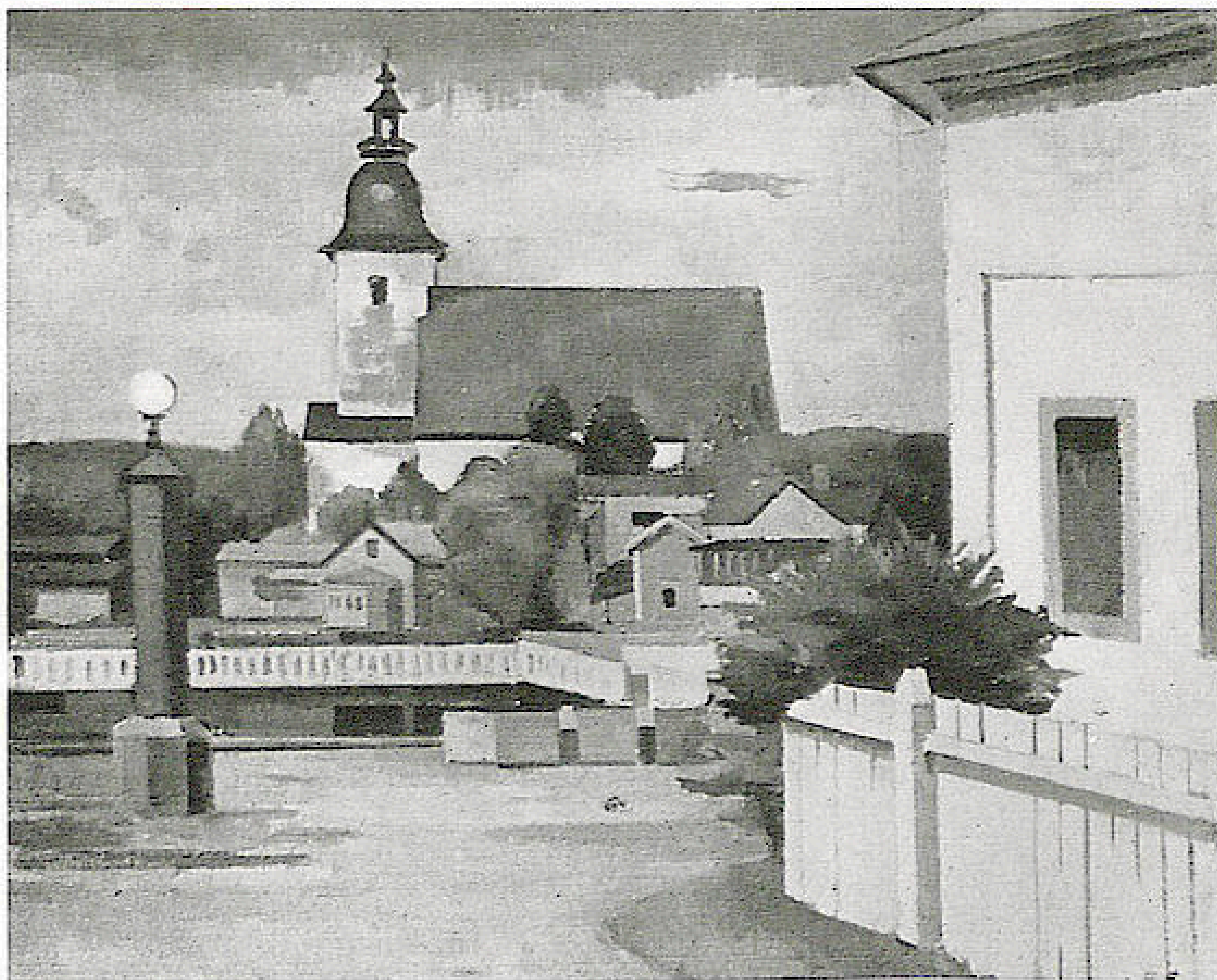
Ausstellung „Die Ostsee im Bilde“, Lübeck

zielt werden — und wie für den Zugewanderten aus dem Erlebnis einer neuen Motivwelt befruchtende Kräfte für seine bildnerische Gesamtproduktion ausgehen können. Carl Georg Heise

(Ein Schlußteil folgt)

LEO SAMBERGER 70 JAHRE

Der berühmte Bildnismaler Professor Leo Samberger vollendete am 13. August sein 70. Lebensjahr. Der Ruhm des Meisters, der für unsere Generation eine ähnlich repräsentative Erscheinung ist wie es Franz Lenbach für die seine war, gründet sich ebenso auf seine rein künstlerischen Qualitäten wie auf die Kraft psychologischer Durchdringung der von ihm porträtierten Persönlichkeit, auf die intuitive Erfassung der Eigenart der von ihm im Bilde gleichsam nachgeschaffenen oder wieder erschaffenen Individualität. Samberger, der in Ingolstadt geboren wurde und seine künstlerische Ausbildung an der Münchner Akademie unter Lindenschmit erfuhr, ist München sein Leben lang treu geblieben, ebenso der „Secession", zu deren ältesten Mitgliedern er gehört. Samberger, der übrigens auch eine Reihe religiöser Gemälde von feierlichem, hoheitsvollem Ernst schuf, hat fast alle „Größen" Deutschlands in den letzten vier Jahrzehnten porträtiert. Könnte man in einer großen Schau alle diese Bilder aneinanderreihen, so bedeutete dieses corpus imaginum über die künstlerische Leistung hinaus eine Porträtgalerie, die über das Kapitel „Der deutsche Mensch unseres Zeitalters" die überraschendsten Aufschlüsse geben könnte. Innerhalb der großen Reihe seiner „Modelle" bilden seine Künstlerkollegen eine besondere Gruppe: hier konnte der Meister auch ungehemmt von den Rücksichten, die bei einem repräsentativen, „auf Bestellung" gemalten Bildnis zu nehmen sind, seinem Temperament sich überlassen und so sind, vor allem in Schwarz-Weiß, Bildnisse entstanden von geistreichster Zuspitzung und sprühender Laune, gemalte Epigramme mit treffendster Pointe. Wolf



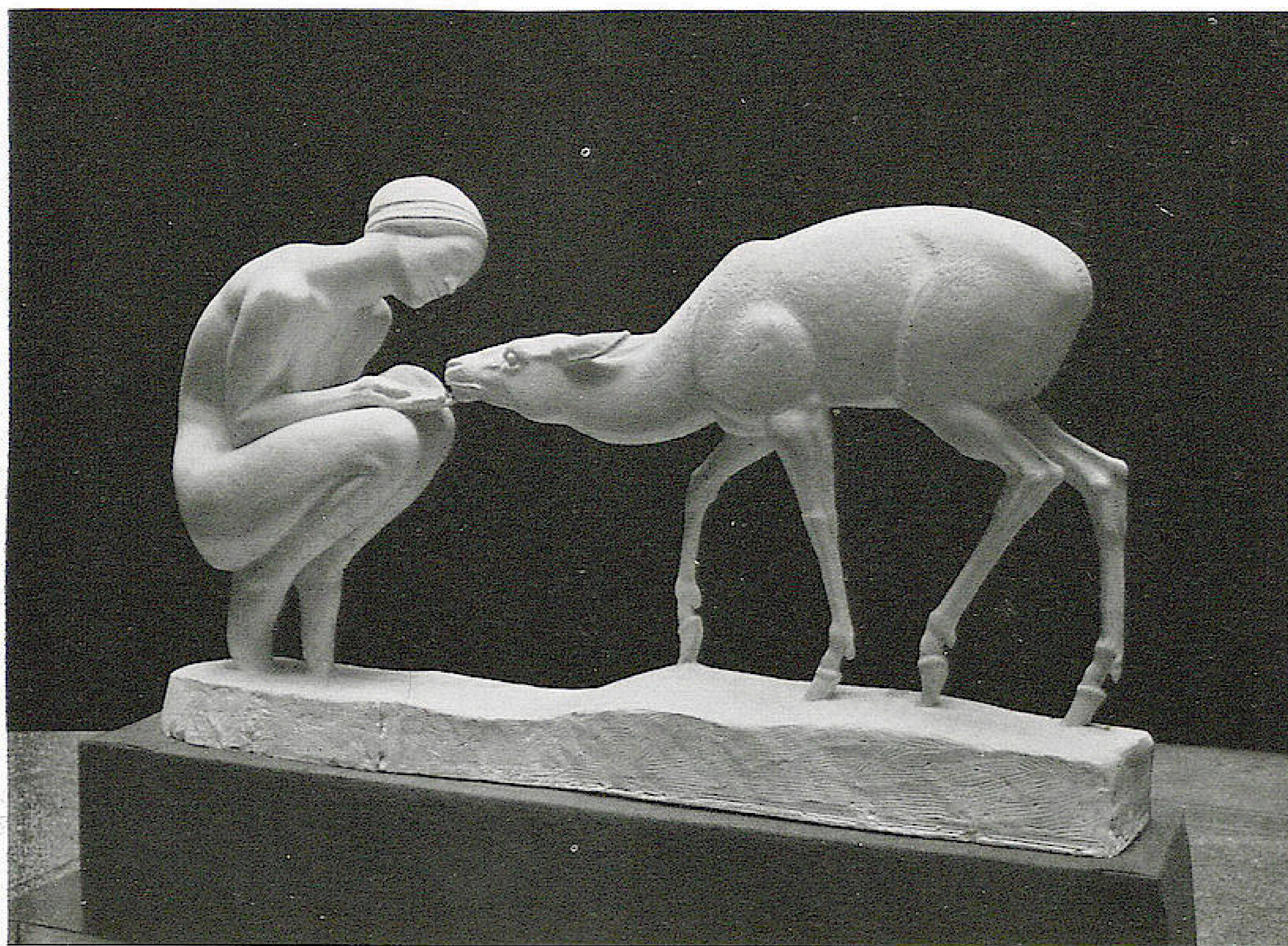
RAGNAR EKELUND. NÅDENDAL

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck



LUDWIG VON HERTERICH. MÄDCHEN VOR SPIEGEL

Kunstausstellung München 1931



HUGO LEDERER. ANNA PAWLOWNA, EIN REH FÜTTERND

Gipsmodell im Glaspalast verbrann

DER MÜNCHNER GLASPALAST UND SEINE ERSATZAUSSTELLUNG

München ist durch die Glaspalast-Katastrophe des 6. Juni 1931 zu zwei Ausstellungen gekommen. Die eigentliche Jahresausstellung im Glaspalast war diesmal mit besonderer Sorgfalt aufgebaut worden; man hatte weit ausgegriffen, jüngere italienische und französische Maler eingeladen, die Modernen aus ganz Deutschland herbeigeholt und als erlesene retrospektive, aber ins Volle der Gegenwart hinaus- und hineinwirkende Schau die hier schon ausführlich besprochene Ausstellung deutscher Romantiker angegliedert. Man war also darangegangen, eine Art Kosmos europäischer Kunst zu geben. Aber dieser Glanz, auch von Widersachern des Münchner Kunstbetriebs unwidersprochen zugegeben, währte nur fünf Tage lang; dann sank in Schutt und Asche, was man geschaffen und worauf man stolz gewesen war.

Auf kurze Tage der Bestürzung folgte der tapfere, Lebenswillen kündende Entschluß, wieder erstehen zu lassen, was vernichtet war, und sobald als möglich eine neue Ausstellung einzurichten. Nach einigem Tasten entschloß man sich, eine Einladung Oskar von Millers anzunehmen und in zwei geräumigen Stockwerken des eben im Rohbau vollendeten Bibliotheks-

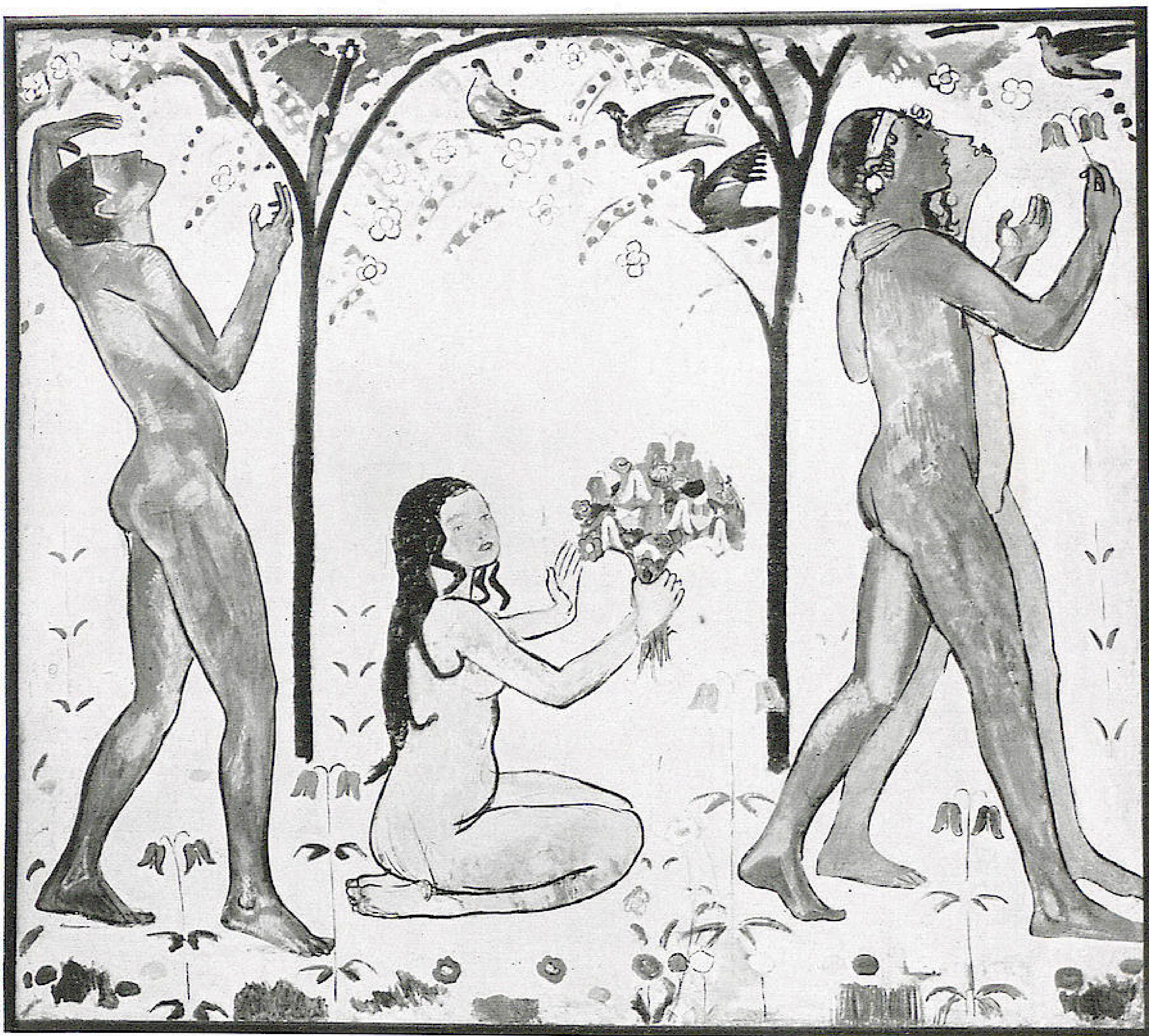


LUDWIG BOCK. FASCHING

Ersatzausstellung im Deutschen Museum. Das Bild wurde beim Brand des Glaspalastes gerettet

gebäudes des Deutschen Museums die „Ersatzausstellung“ aufzutun. Daß ein im Innern noch unvollendeter Bau zur Verfügung gestellt wurde, ist nur zu begrüßen: man konnte so eine Art improvisierter Innenausstattung ins Leben rufen, dabei aber — was ich gut und nützlich finde — den Charakter des Behelfsmäßigen und den Notstand der Münchner Kunst entsprechend betonen. Denn dies ist unverkennbar: auf weiten Strecken dieser Ausstellung sieht es natürlich nach „Ersatz“ aus; nur die „Neue Sezession“, die, soweit es sich um die Werke ihrer führenden Künstler handelt, vom Glaspalastbrand nicht betroffen worden war, konnte das Beste aus der Ernte eines Jahres bringen.

Was den Umfang anlangt, so ist der neue Ausstellungsrahmen allerdings etwas enger gespannt als der des Glaspalastes, aber er ist immer noch weit genug, um den meisten Mitgliedern der riesigen Münchner Künstlerschaft mit ihren Werken Platz zu gewähren. Das heißt, daß auch diese Ausstellungsgelegenheit vielen Münchner Kunstfreunden etwas zu weitläufig und damit gleichzeitig zu wenig qualitätfördernd erscheinen muß. Dem darf freilich entgegengehalten werden, daß jede Ausstellung von heute mehr eine Angelegenheit der Repräsentation, der Verkaufsmöglichkeit und der Gelegenheit, allen Mitgliedern der Künstlerschaft das Recht der Vorstellung zu geben, geworden ist als eine Sache der Qualitätsauslese. Diese Feststellung soll keine Verurteilung der Jury sein. Sie wirkte im Glaspalast und sie wirkte auf der Museumsinsel nach besten Kräften und mit nobler kritischer Gesinnung ihres Amts; aber ihrem Wirken sind nach der sozialen und materiellen Seite hin Grenzen gezogen. Man weiß, daß eine Überproduktion da ist und daß die Unzahl von künstlerisch Schaffenden, die es in München gibt, nicht mehr in das veränderte Leben unserer Zeit



CUNO AMIET. DAS ENTZÜCKEN

Das Bild wurde mit der gesamten großen Kollektivausstellung Amietscher Werke beim Brand des Glaspalastes vernichtet

paßt: aber sie besteht nun einmal und man kann sie nicht einfach ausschalten. Gegenüber den 2870 Nummern des alten Katalogs, zu dem die 357 Katalognummern der gleichfalls im Glaspalast untergebrachten Frühjahrsausstellung der „Neuen Sezession" traten, haben diesmal alle Vereinigungen zusammen 2489 Katalognummern zusammengebracht; also wiederum eine solche Menge von Material, daß man erschrickt, denn es ist ganz klar, daß man zu dieser Fülle von Arbeiten kein inneres Verhältnis gewinnen kann, daß man sich mit einer Art Überblick begnügen wird. Und vor allem: daß bei solcher Überproduktion sehr viel Mittelgut und Minderwertiges mitlaufen muß.

*



H. ALTHERR. DER BARMHERZIGE SAMARITER

Ersatzausstellung im Deutschen Museum



A. HANAK. MAGNA MATER. MONUMENTALBRUNNEN FÜR DIE STADT WIEN
Gipsmodell im Glaspalast verbrannt



RAIMUND GEIGER. FISCHERHAUS AUF MALLORCA



ALFRED KREMER. STILLEBEN

Ersatzausstellung im Deutschen Museum



HEINRICH BRÜNE. HAUS AUF DER HÖHE

Ersatzausstellung im Deutschen Museum

In die Neue Ausstellung, wie ich sie hier fortan der Kürze wegen nennen will, hat man manches von dem, was man aus den Flammen des Glaspalastes herausriß oder was man — dies waren ausschließlich Plastiken und kunstgewerbliche Stücke — aus dem Brandschutt ausgrub, herübergerettet und neuerdings ausgestellt. Es ist wie ein bewußtes Betonen der Tradition, das Bekenntnis, daß man weiterarbeiten will auf der Linie, auf der sich bisher die Münchner Kunst und das Münchner Ausstellungswesen bewegten. Eine Zäsur zwischen altem und neuem Kunstbetrieb in München wurde damit vermieden. Der Aufbauungswille ist da, aber es besteht keine Absicht zu einer gründlichen Änderung, zu einer neuen Orientierung. Dies drückt sich auch in der Forderung aus, daß der neue Münchner Kunstpalast, der so bald als möglich errichtet werden soll auf Grund eines gesamtdeutschen Wettbewerbes, in den gleichen Ausmaßen und auf der gleichen Stätte wie der niedergebrannte Glaspalast erstehen soll.
Wie Vernichtetes und Erhaltenes mit dem neu Geschaffenen in der Neuen Ausstellung durcheinandergleitet und das neue Gesicht eigentlich nur dem neuen, etwas monotonen Raumbild verdankt wird, so muß ich auch in diesen Begleitzeilen zu den Bildern aus alter und neuer Ausstellung die Elemente durcheinanderkollern lassen. Ich denke mit tiefer Trauer der bis zum letzten Werk vernichteten Kollektion des Schweizers Cuno Amiet, die in den Flammen aufging: er hatte eine Art Längsschnitt durch sein Lebenswerk gegeben, frühe Bilder aus seinen Stu-



RICHARD PIETZSCH. FRONLEICHNAMSFEIER IN MÜNCHEN-MARIA EINSIEDEL

Ersatzausstellung im Deutschen Museum

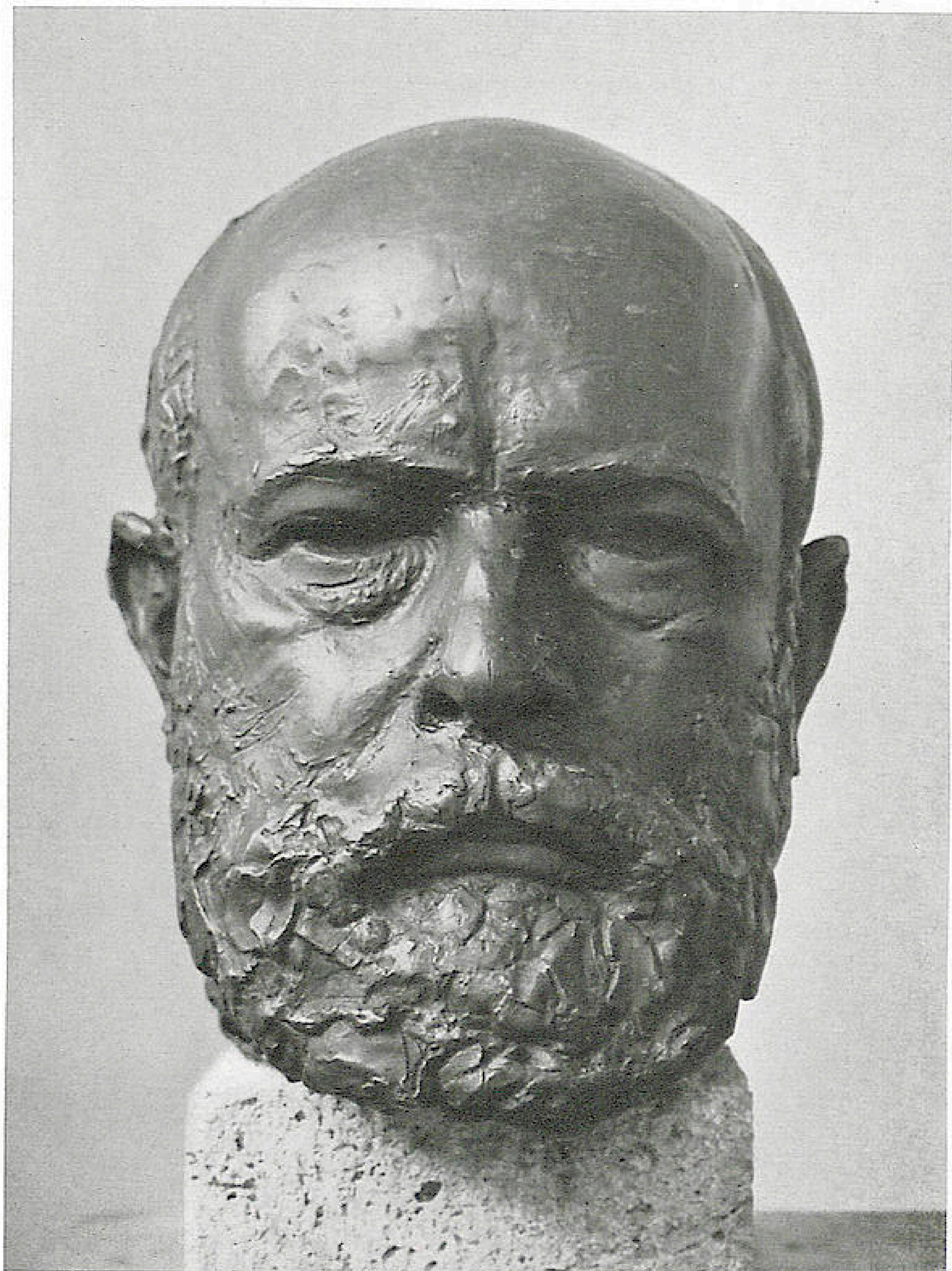
dienjahren in der Bretagne (1892—1894) waren da, spätere Entwicklungsstufen waren durch Stücke aus Museen belegt: es sprühte Kraft und Temperament — alles dahin! Ludwig von Herterich dagegen, der aus Anlaß seines fünfundsiebzigjährigen Geburtstages durch eine großzügige Kollektivausstellung geehrt wurde, blieb im Besitz aller seiner Werke und sie wurden bis auf einige, die durch ihre Monumentalformate sich nicht in den neuen Rahmen fügten, in die Neue Ausstellung überführt, um dort für diesen feurigsten Maler der neueren Münchner Schule, einen letzten Ausläufer der Kunst Tiepolos, einen heimlichen Romantiker, Zeugnis abzulegen. Auch von Samberger und Diez, die als Geburtstagsjubilare mit reicheren Ausstellungsmöglichkeiten bedacht worden waren, kamen mehrere oder alle Werke in den Neubau. Dagegen hat Felix Bürgers seine auserlesene Kollektion von neun Gemälden verloren und mußte für sie neue Arbeiten aus seinen Beständen auswählen: der Eindruck, daß man in ihm einen ausgesprochen malerischen Maler von feinster Palettenkultur vor sich hat, stellte sich auch diesmal ein. Der alte Erich Kubierschky hat seine ganze, mit Liebe zusammengebaute Kollektion kleiner delikater Landschaften und Architekturbilder verloren, aber er schuf dafür guten Ersatz aus dem Ateliervorrat, so daß wieder ein geschlossenes Bild zustandekommt. Trau-

Kunst für Alle, Jahrg. 47, Heft 2, November 1931



JOSEF ACHMANN WINTERLANDSCHAFT

Ersatzausstellung im Deutschen Museum



HERMANN HAHN. BÜSTE PROF. COSSMANN

Beim Brand des Glaspalastes vernichtet

riger sieht es mit den Nachlaß-Ausstellungen aus. Otto Strützels Werk und Ehrengedächtnis waren im Glaspalast zwei Säle zur Verfügung gestanden und was dort gezeigt worden war, hatte Veranlassung gegeben, das Urteil über den hochbetagt verstorbenen Künstler nochmals nachzuprüfen und ihm einen ehrenvollen Platz in nächster Nähe Adolf Liers und Joseph Wengleins als einem der besten Landschaftsintimisten der Münchner Schule einzuräumen. Die Neue Ausstellung muß sich mit weit weniger Bildern von ihm begnügen, die auch in der Qualität jener ersten Elite etwas nachstehen. Paralleler Fall besteht bei dem verstorbenen Landschaftsmaler Peter Paul Müller, während der Amerikaner Sion Longley Wenban, der vor mehr als dreißig Jahren in München starb und sein Leben lang von herbsten Schicksalsschlägen verfolgt wurde, auch im Tode seines Mißgeschicks nicht ledig wird: die schöne malerische Kollektion mitsamt der prächtigen Graphik, die in ausgewählt guten Stücken und Zuständen gezeigt wurde, ging in Flammen auf, und es ist nichts vorhanden, was man von ihm zeigen könnte, um ihm postume Ehren zu erweisen.

So entrollen Glaspalast und Neue Ausstellung



JULIUS HÜTHER. PROZESSION

Ersatzausstellung im Deutschen Museum

in ihrem Nebeneinander Menschen- und Bilderschicksale. Sie dokumentieren aber auch Gesinnungen und neben der positiven des ungebrochenen Lebenswillens erscheint besonders markant die weniger positive der Eigenbrötelei. Denn das Unglück hat die Münchner Künstlerschaft nicht etwa — und sei es auch nur für diesesmal — geeinigt, sondern es geht alles, jeder Verein und jedes Grüppchen, seinen eigenen Weg: alle die Fachvereine ziehen auf, die Kopisten, die Juryfreien, der „Bund", die Luitpoldgruppe usw. neben den drei großen Vereinen: Künstlergenossenschaft, Secession und Neue Sezession. Die letztgenannte Vereinigung hat in ihrer Frühjahrsausstellung, für die sie den Westflügel des Glaspalastes zur Verfügung hatte, außer Amiet, die Stuttgarter Sezession und junge und jüngste Münchner Künstler zu Gaste — sanken auch diese Werke hin, so hatten doch die Führer ihre für die Sommerausstellung bestimmten Arbeiten noch in ihren Ateliers und begreiflicherweise liegt nun auf dieser Abteilung der Akzent der Neuen Ausstellung, obwohl auch bei der Secession und bei der zu einer Art Renaissance erwachten, durch die Beiziehung junger Kräfte erfrischten Künstlergenossenschaft viele haltbare Leistungen angetroffen werden. Die Neue Sezession hat auch Gäste da, worauf man bei den anderen Gruppen fast ganz verzichtete, um den einheimischen Kräften nichts an Raum und Verkaufsmöglichkeit wegzunehmen. So gilt ein Saal dem problematischen Otto Dix aus Dresden, dessen Können ebenso außer Zweifel steht wie sein mangelnder Geschmack, und dem interessanten Breslauer Oskar Schlemmer.

Georg Jacob Wolf



MAX KAUS. FRAU AM TISCH
Künstlerbund-Ausstellung Essen

DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN ESSEN

Keineswegs gehört der Verfasser zu den besonders im Rheinlande sehr zahlreichen Kunstkritikern, die den Künstlerbund für überlebt erklären. Er hat eine Mission zu erfüllen, die keine andere Organisation ihm abzunehmen gewillt ist. Den Zeitungen, die die Ausstellung in Essen in Bausch und Bogen ablehnten, sei die Frage vorgelegt, wo denn heute Wertvolleres geboten wird? Die Arbeit der Sezessionen in Ehren, aber haben nicht gerade sie zu einer gewissen Zersplitterung geführt? Ein Sammelpunkt ist die alljährlich in verschiedenen deutschen Städten stattfindende Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Sie könnte es in noch viel höherem Grade sein, wenn alles Zufällige ausgemerzt würde. Die Aufgabe des Künstlerbundes ist nicht, die Pro-



XAVER FUHR. KIRCHE

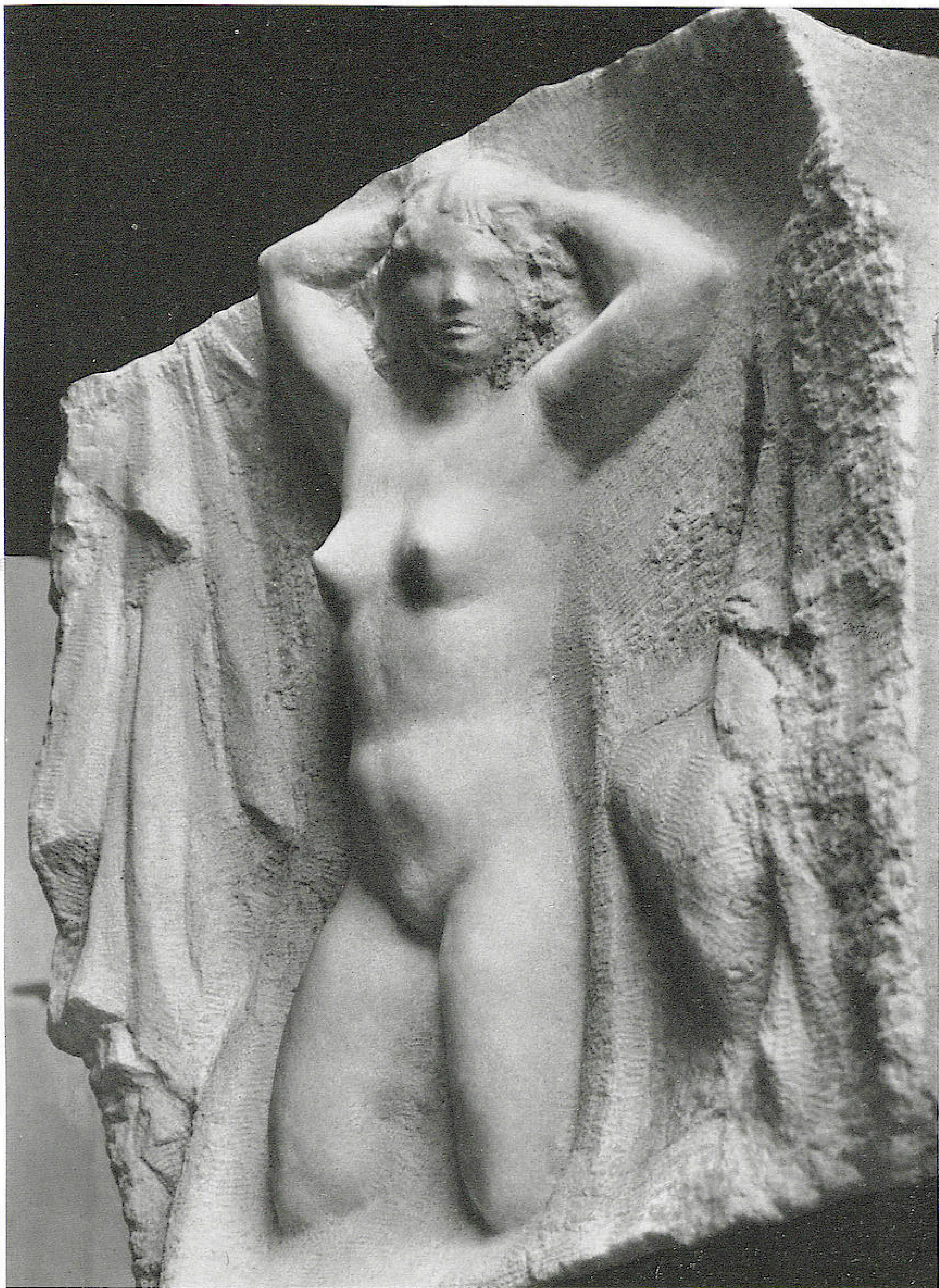
Künstlerbund-Ausstellung Essen

duktion zu sammeln, seine Aufgabe ist die Herausstellung des Wesentlichen. Was uns fehlt, sind Ausstellungen vorsichtigster Wahl. Es verlangt uns nicht nach unverpflichtender Buntheit des Gesamtbildes; das Experiment wird in den zahlreichen „Ausstellungen junger Kunst“, wie sie vornehmlich in Berlin und im Rheinlande stattzufinden pflegen, hinreichend vorgeführt; es verlangt uns nach starken Eindrücken. Wir wollen gepackt, nicht hierhin und dorthin gezerrt werden. Ich könnte mir auch heute eine Ausstellung deutscher Kunst denken, die den Jungen ihr Recht gibt, keineswegs sich auf die Leistung der Anerkannten beschränkt und die dennoch, allein schon durch kunstvolle Anordnung von Bild und Figur, woran es diesmal, von der Haupthalle abgesehen, fehlt, etwas Endgültiges böte.

Als einst, es sind jetzt bereits 28 Jahre verflossen, der „Deutsche Künstlerbund“ gegründet wurde, herrschte eine enthusiastische, hoffnungsvolle Stimmung, die für die Zukunft eigentlich mehr erwarten ließ. Alfred Lichtwarks von Gustav Pauli im Jahre 1923 herausgegebene „Reisebriefe“ geben ein getreues Spiegelbild dieser Stimmungen, besonders in den aus Weimar datierten Briefen. Daß heute das Höfische, das im Jahre 1903 eine so große, so charakteristische Rolle spielte, ausgeschieden ist, kann doch unmöglich mit dazu beigetragen haben, daß nicht alle Früchte reiften. Vielleicht beantwortet sich diese Frage, wenn wir jenen Brief Lichtwarks zitieren, in dem es heißt: „Ein anderer Wetterwinkel liegt im Verhältnis zu den einzelnen Künstlerverbänden, die wir einfach ignoriert haben. Sie sind gleich Personen zu setzen und nehmen übel. Aber im Verhältnis zum Reichsamt, das für den Moment sehr wichtig ist, war es geraten, nicht als Zusammenschluß der Sezessionen aufzutreten. Bei den Tatsachen des Lebens geht kein Exempel auf. Man muß nur versuchen, den Bruch auf eine vorgerückte Dezimalstelle hinauszumindern.“ An einer anderen Stelle (Brief aus Hamburg vom 22. Mai 1905) werden die Schwierigkeiten einer übergroßen Jury erörtert, die, wie immer, zu Kämpfen und Kompromissen führten. Immerhin sind jetzt in Essen statt 17 Juroren nur noch 11 tätig gewesen ... Schon in einem Vorberichte (Augustheft) wurde darauf hingewiesen, daß die Zukunft unserer Kunstausstellungen wahrscheinlich von diesem Jurorensystem, das wir für überlebt halten, absehen und die Macht in die Hand einzelner legen wird. Die vielbeachtete Frankfurter Ausstellung „Abbild und Sinnbild“ schien einen Weg zu weisen. Niemals zuvor trug die Leitung des Künstlerbundes eine stärkere Verantwortung, als gerade jetzt, da die wirtschaftliche und soziale Krisis unser Kunstleben an der Wurzel bedroht.

* * *

Am 24. September des vorigen Jahres starb Otto Mueller. Der Deutsche Künstlerbund nimmt von diesem besonders verehrten Genossen Abschied, indem er an auffälliger Stelle drei schöne Bilder vereinte, von denen das „Selbstbildnis mit dem Hahn“ den Preis verdient. Nun breitet sich Verklärung über die schwermütig-zerrissenen Züge dieses erst jetzt recht verstandenen Künstlers, der auch als Akademieprofessor immer ein Lernender geblieben ist. Seinen Freunden gewährt der große Erfolg der Gedächtnisausstellungen in Breslau und Berlin eine etwas trübe Genugtuung. Das Exempel zu ziehen, bleibt dem deutschen Publikum vorbehalten. Rohlfs, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Hofer, Purrmann von den älteren Künstlern geben mit ihren Werken der Ausstellung Gehalt und bestimmen im Grunde auch die Haltung. Klee, Kandinsky und der oft unterschätzte Alexey von Jawlensky sind diesmal besonders vorteilhaft vertreten. E. Munch, der einzige Ausländer, lieh als alter Freund des Künstlerbundes drei Bilder aus früheren Jahren. Seinem Einflusse begegnen wir bei den jüngeren Künstlern mehr denn je. Den Maler Xaver Fuhr in Mannheim zeichnete anläßlich der Essener Ausstellung der Villa-Romana-Preis des Künstlerbundes aus. Gewiß mit Recht. Die beiden Gemälde „Prozession“ und „Kirche“, diese ganz besonders, zeigen ein Erstarken von Fuhrs Fähigkeiten, lassen aber zugleich auch den Wunsch offen, daß die etwas gewaltsame Verbindung von Linearem mit rein-malerischen Werten mehr und mehr einen Ausgleich zugunsten der letzteren finden möchte. Aus dem Rheinlande, aus Berlin, Dresden, Kassel, München, Stuttgart und anderen deutschen Kunststädten finden wir fast alle Namen derjenigen jungen Künstler verzeichnet, die in den letzten Jahren rühmlich hervorgetreten sind. Neu wird den meisten Besuchern der künstlerische Anteil der Gastgeberin, der Stadt Essen, gewesen sein. Max Peiffer-Watenphul, der bis vor kurzem als Lehrer den Folkwang-Schulen angehörte und jetzt in seiner Heimatstadt Hattingen a. d. Ruhr lebt, dürfte von diesen Künstlern der bekannteste sein. Er ist durch-



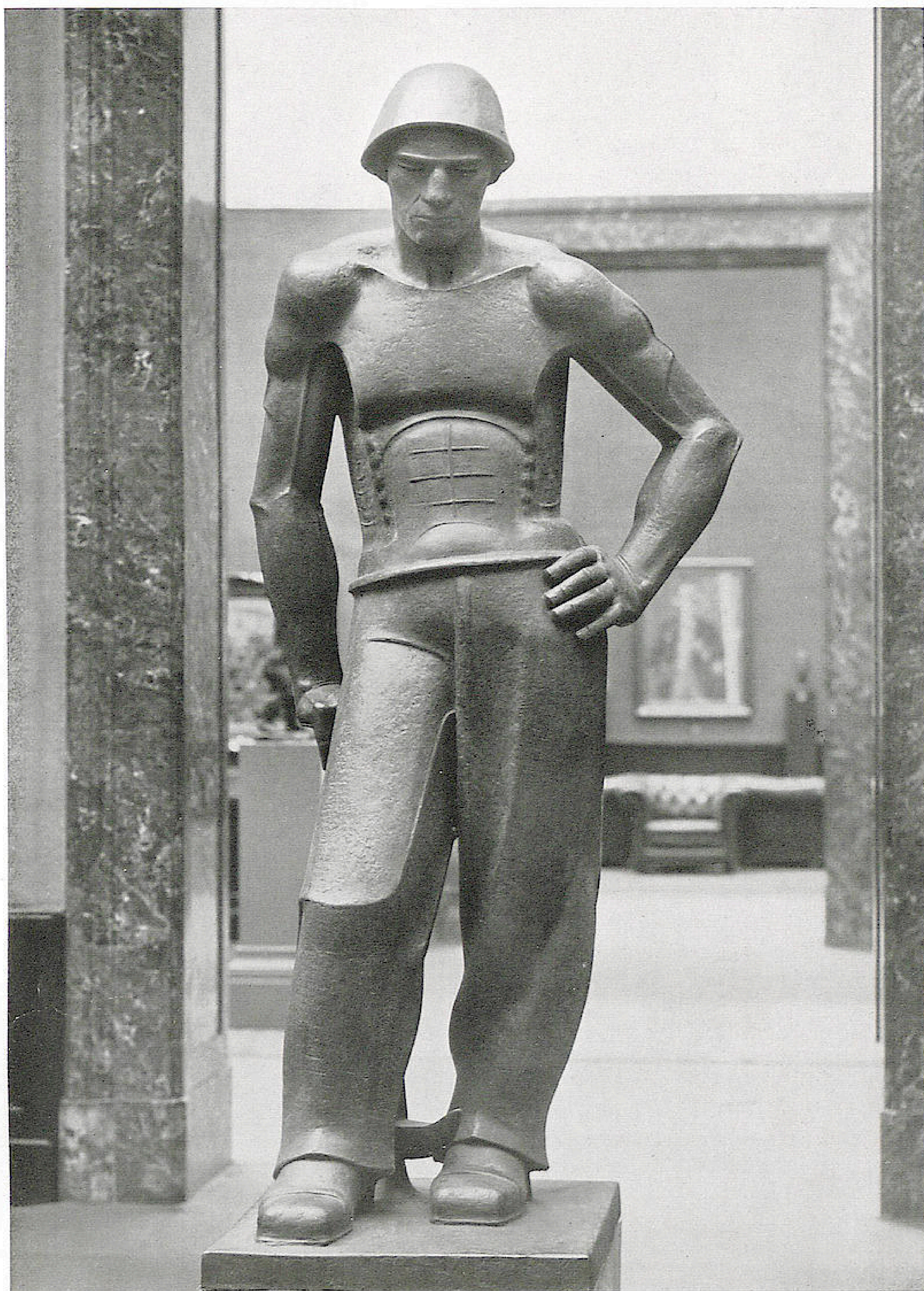
EDWIN SCHARFF. BADENDE. MARMOR
Künstlerbund-Ausstellung Essen



JOSEF HENSELMANN. GESCHWISTERPAAR

Künstlerbund-Ausstellung Essen

aus Autodidakt und von Eindrücken der Kindheit mehr beeindruckt, als die meisten wissen. Kapriziös in Stilleben, die mit dem kunstgewerblichen Kitsche der Trödelmärkte ein verwegenes Spiel treiben, erreicht Peiffer in Landschaften, deren Motive meistens der Riviera oder auch exotischen Ländern entnommen sind, eine schöne Weite. Hier ist er fast gefährlich geschmackvoll in der Farbengebung und vom nur Dekorativen gelegentlich kaum getrennt. Etwas spielerisch auch die begabte Margarete Schall. Schüler Peiffers war der sehr talentierte Walter Haarmann, der jetzt von Essen nach Düsseldorf verzogen ist. Den Bildhauer Willi Lammert charakterisiert die im Folkwang-Museum vor kurzem aufgestellte Büste von K. E. Osthaus, ein vorzügliches Werk, besser als „Die Ruhende" der Ausstellung. Josef Urbach, Karl Rössing und Josef Enseling sind bewährte Lehrkräfte der Folkwang-Schulen; hätte man der Künstlerbund-Ausstellung eine graphische Abteilung beigefügt, würden Rössings Holzschnitte, zumal diejenigen von erbittert-satirischem Charakter, diesem ehemaligen Schüler F. H. Ehmckes einen Sondererfolg gebracht haben. Auch Hein Heckroth in Essen (früher in Münster i. W.) ist eine ungewöhnliche Begabung, doch gibt er sein Stärkstes in den Dekorationen der Städtischen Oper in Essen, die in ihrer zielsicheren Geschlossenheit zum Besten gehören, was die deutschen Bühnen auf diesem Gebiete leisten. Bekannter sind durch zahlreiche Ausstellungen, besonders auch in Berlin, die neueren Düsseldorfer. Von Theo Champions drei Landschaften fesselt in seiner gepflegten Malerei besonders das Winterbild „Früher Schnee". Auf Otto Pankok, Jankel Adler und besonders auch auf Werner Gilles ist an dieser Stelle wiederholt aufmerksam gemacht worden. Das Stilleben mit Blumen und Engel von Gilles ist ein besonders charakteristisches Beispiel seiner hohe farbige Kultur mit merkwürdig visionärer Erfassung verbindenden Darstellungsart. Ein Künstler, der dem Stilleben ganz neue Reize abzugewinnen versteht, ist Bruno Goller in Düsseldorf. Ernst Schumacher-Salig und Adolf de Haer gehören gleichfalls in diesen Kreis, wäh-



RUDOLF BELLING. DER BERGMANN

Künstlerbund-Ausstellung Essen. — Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim



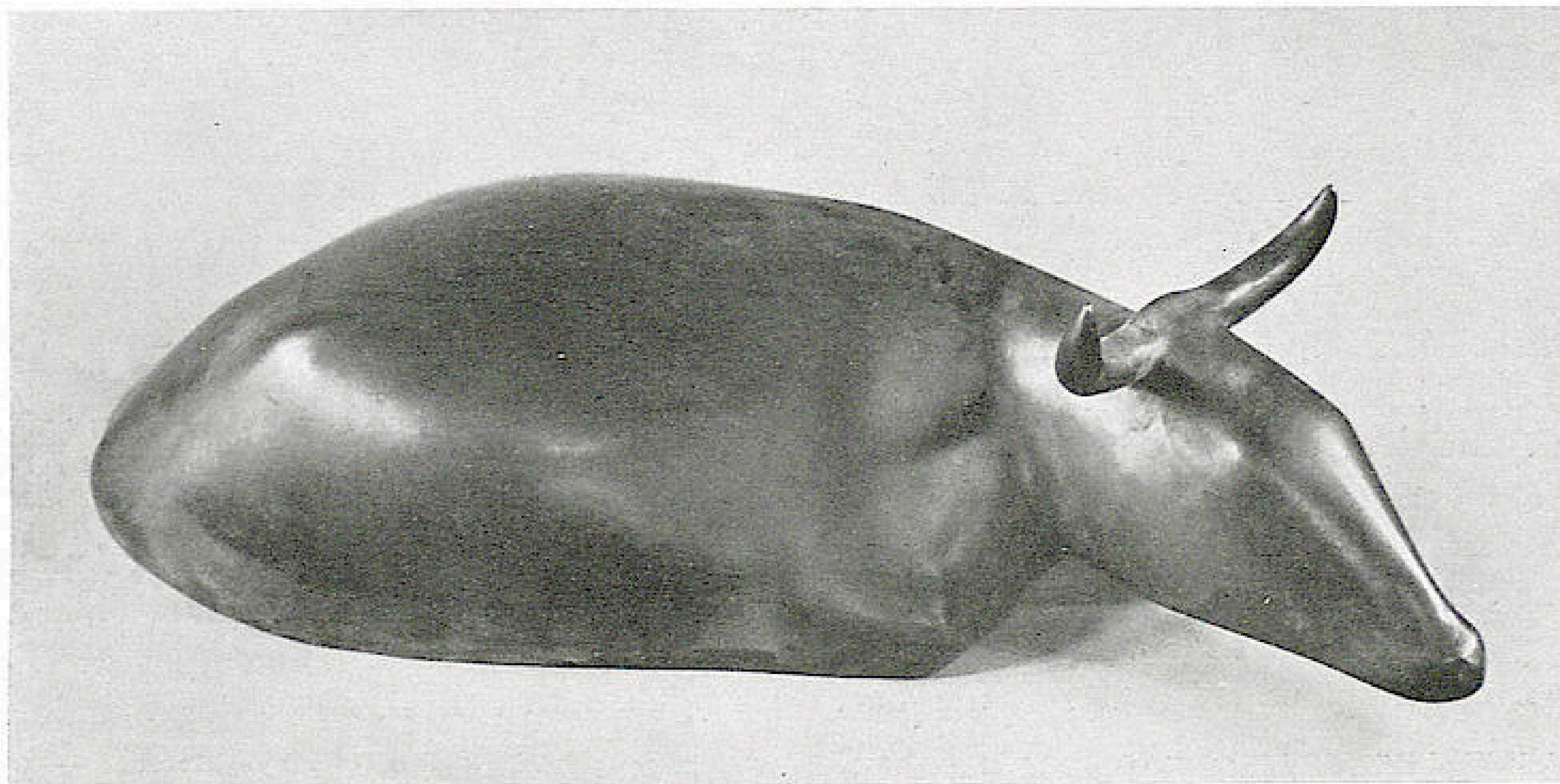
ULRICH HÜBNER. BRANDENBURGER TOR

Künstlerbund-Ausstellung Essen

rend die Kunstakademie — man vermißt wieder einmal Campendonk — durch Werke von Werner Heuser und Heinrich Nauen vertreten ist. Aus Köln: neben Ahlers-Hestermann, Mangold, Räderscheidt, Seewald und Marta Hegemann der junge Hellmut Schmitt. Saarbrücken, das heute ein so reges Kunstleben entfaltet, schickte den ungewöhnlich begabten Edgar Jené. Auch aus Berlin, wo die Hoferschule dominiert, aber auch ältere Künstler wie der Bildhauer August Kraus, Ulrich Hübner und Leo von König mit guten Qualitäten vertreten sind, aus Dresden, wo Otto Dix anführt, aus Frankfurt, Kassel, München und Stuttgart fand sich nahezu vollzählig alles ein, was in den letzten Jahren sich Beachtung erzwang. Außenseiter, wie Julius Herburger in Ravensburg (Württemberg), ein Maler von vielen Graden, fielen noch mehr auf, wenn nicht soviel Gleichgültiges die Wirkung des Ganzen beeinträchtigte. Wiederum ist die Plastik nach der Qualitätsseite einheitlicher repräsentiert als die Malerei. Edwin Scharffs aus dem Marmorblock gemeißelte „Badende“, ein Werk älteren Stils von schönem Fluß, mit Gerhard Marcks „Thüringer Venus“ (leider nur in Gips) zu vergleichen, ist lohnend. Selbst Belling erscheint fast zaghaft neben der Unerschrockenheit des in Halle so erfolgreich wirkenden ehemaligen Bauhaus-Künstlers. Albiker, de Fiori, Haller, Kolbe, Mataré, Scheibe, jeder von ihnen bietet, was ihre reife Kunst erwarten läßt. Hermann Blumenthal in Berlin und Karl Moritz Schreiner in Düsseldorf schreiten auf ihren Wegen fort. Leider enttäuscht diesmal Arno Breker.

* * *

Es fehlte Kokoschka auf der Ausstellung, es fehlte auch Nolde. Zwei Exponenten deutscher Kunst,

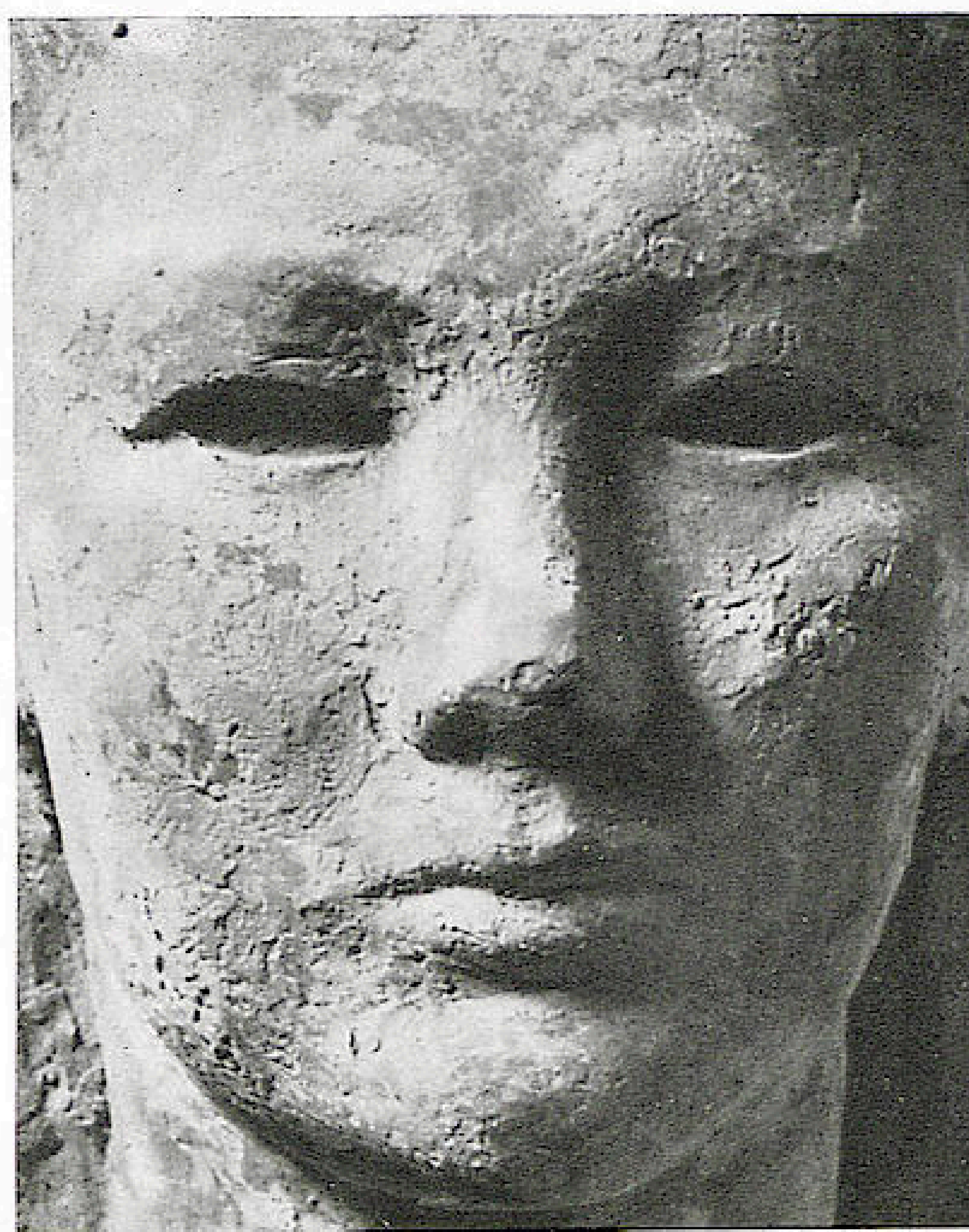


EWALD MATARÉ. LIEGENDE KUH

Künstlerbundausstellung Essen

auf die zu verzichten ihre Wirkung schmälern heißt. Daß man hier und dort, neben den Einwirkungen Munchs und Beckmanns — dieser selbst trat etwas zurück — auch ihre Epigonen auftauchen sah, war kein Trost, sondern eher ungewollte Maskerade. Wir müssen noch Geduld haben, bis die Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes ein ganz reines, ungetrübtes Bild der deutschen Kunst bieten. Geduld, nicht Unmut, ist die Forderung der bewegten, schicksalserfüllten Tage, in denen diese Würdigung verfaßt wurde. Kunst will reifen. Zu vieles, was versprechend erschien, ist auf halbem Wege stehen geblieben.

Walter Cohen



TONI STADLER

MÄDCHENPORTRÄT (TEILAUFNAHME)

Verbrannt im Münchner Glaspalast

DER BILDHAUER OHLY

Die neue Sachlichkeit, die an den Fassaden der öffentlichen Gebäude wie auch der Privathäuser gründlich mit dem plastischen Schmuck aufräumte, hat der großen dekorativen Skulptur eine bedeutungsvolle Aufgabe vorbehalten. Sie hat sie in den Zusammenhang städtebaulicher Gestaltung gestellt und in großzügiger Weise mit der Architektur und mit der Landschaft verbunden, und aus dieser neu gesehenen Wechselbeziehung mit Architektur und Landschaft hat die Plastik neue Ausdrucksformen zu schöpfen vermocht. Ihre Aufgaben, seien es nun Kriegerehrungen oder Brunnen, die nur in enger Verbindung mit der architektonischen Anlage der Umgebung zu lösen sind, kommen der Begabung Ohlys in hohem Maße entgegen. Die hier gezeigten Arbeiten des aus der Schule Hugo Lederers hervorgegangenen Künstlers — es sind fast alles Ergebnisse von Wettbewerben — dokumentieren die spezielle Fähigkeit Ohlys, dekorative Plastik in lebendige Beziehung zu ihrer Umgebung zu setzen.



W. F. C. OHLY. FRANZISKUS-FIGUR VOM VOGELBRUNNEN IN FRIESENHEIM

In einen großen Landschaftsausschnitt gefaßt erscheint das Kriegerdenkmal in Trier (Abb. S. 54), das sich in den Moselanlagen vor dem Hintergrund der Moselberge erhebt. An der Stirnseite eines basteiartig aus dem Wall vorspringenden Baus aus Bruchsteinmauerwerk steigt ein Pfeiler aus Sandsteinquadern mit abgestuftem Profil empor. Er trägt die Figur des heiligen Georg, der, mit Lanze und Schild bewehrt, auf dem Rücken des besiegten, den Kopf zurückkrümmenden Drachen steht. Der Schlichtheit des Unterbaues, der sich nach den Anlagen gelassen öffnet, nach der Mosel in einem starken Massiv zusammenschließt, entspricht die einfache adelige Formgebung, entsprechen die erhabenen strengen Züge des Heiligen.

Die gleiche schlichte Haltung und völlig unpathetische Würde zeigt die Reiterfigur (Abb. S. 55), die Ohly für eine Kriegerehrung in Hamburg geschaffen hat. Der preisgekrönte Entwurf löst in wahrhaft monumentaler



W. F. C. OHLY UND ARCH. LAUR. VOGELBRUNNEN BEIM FRIEDHOFSGEBÄUDE FRIESENHEIM



W. F. C. OHLY UND ARCH. L. NOBIS. KRIEGERDENKMAL FÜR TRIER

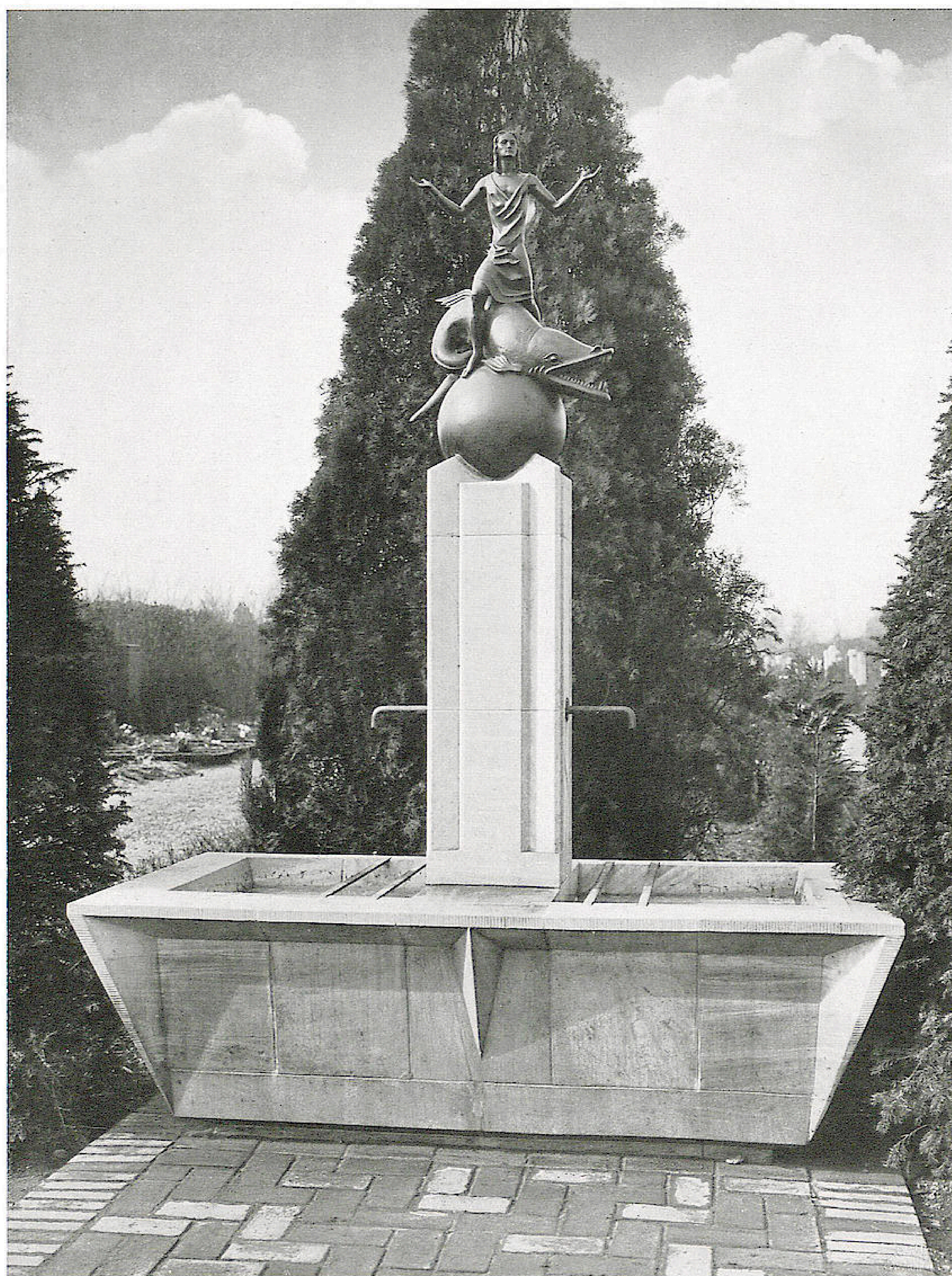
Weise die größte Aufgabe, die der Plastik seit dem Kriege gestellt wurde. Auch diese Reiterfigur gewinnt ihre eigentliche Bedeutung aus der organischen Verbindung mit der Architektur als Krönung eines hohen rechteckigen Pfeilers, der dicht an der Alster, durch flache, breit ausladende Stufen mit ihr verbunden, eine steile und ungebrochene Silhouette gegen den bewegten Hintergrund der Häuserfassaden zeichnet.
Nur leicht angelehnt an die Architektur erscheint der zierliche Franziskusbrunnen auf dem Friedhof in Ludwigshafen-Friesenheim (Abb. S. 52 u. 53). Vor der glatten, durch wucherndes Grün belebten, in zwei Rundfenstern sich öffnenden Wand der Friedhofshalle ist der Brunnen in zwiefacher Wiederholung durchgestaltet. Aus der schmucklos konischen Brunnenschale steigt der reich gegliederte Pfeiler, der sich nach oben kelchartig erweitert. Dieser Anordnung entspricht die mit Vögeln besetzte Kugel, auf der Franziskus



W. F. C. OHLY. KRIEGERDENKMAL FÜR HAMBURG

mit ausgebreiteten Armen steht. Die zarte Bildung der jünglinghaften Gestalt des Heiligen, das anmutig geneigte Haupt mildern die Strenge des ganz tektonisch empfundenen Aufbaus.

Ein zweiter Brunnen auf dem Hauptfriedhof von Ludwigshafen (Abb. S. 56), wirkungsvoll vor die Kulisse von drei pyramidenartig zugeschnittenen Zypressen gestellt, trägt auf einem rechteckig profilierten Pfeiler, der sich über dem Brunnenbecken erhebt, die Figur des Jonas als Symbol der Auferstehung. Auch hier vermittelt eine Kugel, über die sich der gewundene Leib des durchaus nicht monströsen Seeungeheuers legt, den Übergang zur menschlichen Figur. Die streng frontale Ansicht des Oberkörpers mit den symmetrisch bis zur Schulterhöhe erhobenen Armen und dem hageren ernsten Antlitz des Jonas kontrastiert reizvoll mit dem bewegten Umriß des zwischen den Füßen des Propheten sich schlängelnden Fabeltieres. Besonders bemerkenswert ist hier die Sicherheit des künstlerischen Empfindens, die bei der für eine Gartenplastik selbstverständlichen Einbeziehung des organisch Lebendigen völlig den sakralen Gehalt zu bewahren vermag.



W. F. C. OHLY. JONASBRUNNEN IM HAUPTFRIEDHOF LUDWIGSHAFEN



W. F. C. OHLY. DIANA

Zuletzt sei noch die kleine Plastik einer Diana gezeigt (Abb. s. oben), die dem Auftrag eines kunstsinnigen Privatmannes verdankt wird. Auch hier tritt klar hervor, was den großen dekorativen Arbeiten Ohlys in so hohem Maße eigen ist: Der straff zusammengenommene Umriß, die sparsame, das Wesentliche begreifende Durchbildung der Körper, beides aus einem völlig architektonischen Empfinden herrührend, dazu eine zurückhaltende und herbe Zartheit des Ausdrucks, wie wir sie bei den großen Plastiken schon in der Figur des Franziskus beobachten konnten.

M. Bersu-Goltermann

Wie der Mensch, so seine Malerei! Daran glaube ich mehr denn jemals. Den Charakter eines Menschen liest man leichter aus seinen Bildern als aus den Linien seiner Hand. Alles drückt sich darin aus: Ursprung, Umgebung, Einflüsse, Gesundheit, Krankheit, das innere Gleichgewicht, die Mängel, Mittelmäßigkeit, Adel, Bildung, die Dummheit, Armseligkeit und Weite des Geistes.

*

Ein großes und menschliches Kunstwerk muß Volk und Gebildete anrühren. Jeder muß dabei auf seine Rechnung kommen. Zwar können die Gründe, die es liebenswert machen, je nach der persönlichen Aufnahmefähigkeit verschieden sein, aber gerade darin, in diesen einander unähnlichen Bewertungen, liegt der Beweis für seine Menschlichkeit und sein Eigenleben.

Aus Vlaminck, „Gefahr voraus“

WIE MÜNCHEN UM DIE PARTHENON-SKULPTUREN KAM

Was König Ludwig I. für München als Kunststadt bedeutet, ist so bekannt, daß es keiner vielen Worte bedarf. Der ganze Stadtteil von der Feldherrnhalle und Residenz bis zum Siegestor und von da bis zu den Pinakotheken, der Glyptothek und bis zum Stachus ist ein einziges Zeugnis seiner Liebe zur Stadt München und zur Kunst. Unbekannt aber bis heute blieb es in Deutschland, daß es dem König fast gelungen wäre die Parthenonskulpturen, die jetzt den Ruhm des Britischen Museums in London ausmachen, zu erwerben.

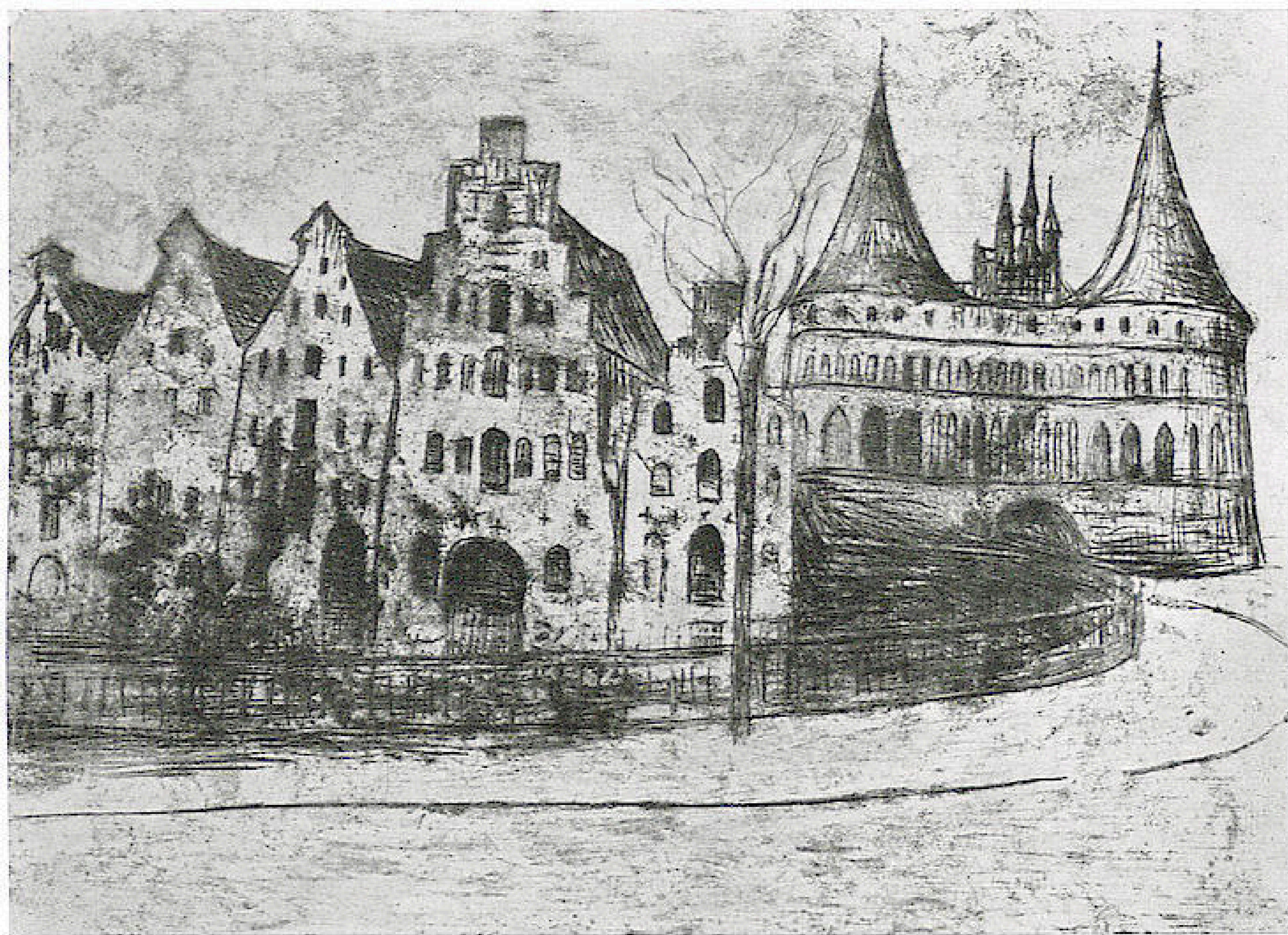
Schon in Rom 1805 hatte Kronprinz Ludwig mit der Sammlung antiker Kunstwerke begonnen, die dann später in der 1816 begonnenen Glyptothek ihre Aufstellung gefunden haben. Als getreue und spürige Agenten halfen ihm Georg v. Dillis und Martin Wagner. Aber es wird ewig der Ruhm des Königs bleiben, daß er, als 1811 Haller v. Hallerstein und Cockerell in Ägina die Tempelskulpturen gefunden hatten, sofort zugriff und durch Wagner 1813 die Skulpturen um 70000 Gulden kaufen ließ, zu einer Zeit, wo die frühe griechische Kunst sich keiner Schätzung erfreute und Künstler und Kenner für die späthellenistischen Werke schwärmten. Ohne den schnellen Entschluß des Königs wären wahrscheinlich auch diese Werke — wie der 1812 gefundene Fries vom Tempel zu Phigalia — nach England gekommen. Denn Cockerell bemühte sich vergeblich, den Ankauf in England zu erwirken. Auch der französische Konsul Fauvel in Athen hatte die Absicht, die „Ägineten“ für Frankreich zu erwerben. Im Jahre 1815 nun wurden die Parthenonskulpturen, die von Lord Elgin 1806/07 nach England in Sicherheit gebracht waren — die Türken benutzten alte Statuen gern zum Kalkbrennen und Reisende brachen Arme und Nasen als „Erinnerungen an Athen“ ab — der englischen Regierung zum Kauf angeboten.

Die Hochschätzung der heute so berühmten Statuen war damals noch keineswegs eine allgemeine. Die tonangebenden Kreise in London sprachen sich sogar meist gegen sie aus. Künstler und Kenner überboten sich, den „Unwert“ dieser Skulpturen zu verkünden. Payne Knight nennt sie „armselige Sachen“ (poor things); Lord Landsdowne's Venus oder Merkur wären jede einzeln so viel wert wie zwei Stück in Elgin's Sammlung; der Theseus sei „unecht“ (spurious) und der ganze Rest wirklich armselige Dinge, augenscheinlich Arbeiten von Gesellen, denen der Name Künstler überhaupt nicht zukomme. Flaxman nennt sie zwar „excellente Sachen“, aber er zöge den Apoll von Belvedere dem Theseus vor. Westmacott meinte: „Gute Sachen“; einige erklärten die Parthenonskulpturen für römische Arbeit aus Hadrians Zeit. Der erste nun, der für die Skulpturen in Feuer geriet und ihren Wert voll erkannte, war der Maler Haydon. Seine Autobiographie und Tagebuch*) zeigen ihn wie berauscht vom Erlebnis des ersten Anblicks der Statuen, so daß er tagelang bis in die späte Nacht hinein nach ihnen zeichnete. Diese Zeichnungen nach den Skulpturen befinden sich heute im Print Room des British Museum und gehören zum Schönsten, was man von „Reproduktionen“ der Skulpturen sehen kann; zwei von ihnen fanden sogar ihren Weg zu Goethe und hängen heute im Goethehaus in Weimar.

Auch Canova sah die Statuen bei seinem Aufenthalt in London und meinte, daß durch ihr Bekanntwerden eine völlige Wendung im Kunstgeschmack der Zeit eintreten würde. Ebenso war Lawrence begeistert. Nun, nicht diese Künstler — sondern die Kenner und Akademisten bestimmten die öffentliche Meinung und diese wandte sich gegen den Ankauf. Das Parlament und Elgin ernannten eine Kommission, in die Elgin Haydon wählte. Als dieser aber nicht gehört wurde, schrieb er einen scharfen Artikel gegen den Unverstand der Ablehnenden. Dieser Artikel hat die Skulpturen für England gerettet, aber — wie Lawrence richtig voraussah — Haydon ruiniert. Denn fortab verfolgt ihn der Haß der Kenner und der Akademie, und Haydon ist niemals an einem öffentlichen Auftrag beteiligt

*) Neu herausgegeben von Huxley, New York 1927, Bd. I. 66 fg.

(Fortsetzung S. 64)



EDVARD MUNCH. DAS HOLSTENTOR UND DIE SALZSPEICHER IN LÜBECK

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck

DIE OSTSEE IM BILDE DER GEGENWART

(Fortsetzung des Aufsatzes aus Heft 1)

Daß die Arbeiten der nordischen Spätimpressionisten auf Grund sorgfältiger Beachtung der atmosphärischen Phänomene gut zusammenstimmen, kann an sich nicht wundernehmen. Daß eine Stadtansicht von Helsingfors vom Finnländer Verner Thomé mit einem verwandten Lübecker Motiv von Linde-Walther solche Übereinstimmung der Auffassung und der Palette zeigt, daß der unvoreingenommene Betrachter die Bilder für Werke der gleichen Hand und des gleichen Mal-Sommers halten würde, überrascht dennoch. Das Verbindende aber ist nicht an der Ostsee zu suchen, sondern in Paris. Zwei andere Maler aus Finnland und aus Lübeck, Juho Mäkelä und Alfred Mahlau, beide als Aquarellisten eigene Wege gehend, stark der stillen heimischen Küstenlandschaft verpflichtet, treffen sich tiefer und haben wohl wirklich das innerlich Gemeinsame der Versenkung in eine Natur zu danken, die ihnen vergleichbare Eingebungen geschenkt hat. Aber auch Ungleichartigkeit der künstlerischen Ausdrucksmittel und des künstlerischen Temperaments innerhalb einer Malergruppe, die eine modische Ordnung zu eng zusammenrückt, werden an der Behandlung des genau gleichen Motivs offenbar. Emil Noldes dramatisch bewegte, tieftonige Meerbilder wirken durch das schwere Pathos der Farbe „gesehen mit den Augen des Landmannes, mit bäurischer Kraft ins Bild übertragen". Die Wucht der Schilderung steigert den Augeneindruck ins Typische. Schmidt-Rottluffs „Abflauende Brandung" ist zeichnerisch strenger, und schon die künstlerische Absicht scheint aufs Erfassen des Wiederkehrenden, des ewigen Rhythmus gerichtet zu sein — die innere Vorstellung wird bei der künstlerischen Realisierung dem sinnlich wahrgenommenen Naturvorgang angeglichen. Daß die detailreichere, lokalfarbige Sachlichkeit der jüngeren Gene-



ALFRED PARTIKEL. BEI WARNEMÜNDE

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck

ration bei gleichen Bildthemen zu verwandten künstlerischen Effekten kommt, erweist die Internationalität der Bewegung. Nicht nur deutsche Zeichner wie Hans Peters und Alexander Kanoldt, auch der Schwede Johansson-Thor und der Finnländer Ekelund stehen sich nahe. Groß ist die Zahl derjenigen Maler, denen die Ostseelandschaft Eindrücke vermittelt hat, die in ihrem künstlerischen Werk Epoche gemacht haben. Edvard Munch erzählt noch heute begeistert von den bewegenden Monaten in Lübeck vor etwa drei Jahrzehnten. Seine Radierung von Holstentor und Salzspeichern, deren künstlerischer Ausdruck zugleich von der Gewalt der Historie und vom Spuk der Trümmerhaftigkeit gespeist wird, ist Vorläufer einer ganzen Gattung nordischer Architekturbilder geworden. Oskar Kokoschka hat mit den barock bewegten Farbenfetzen seiner Stockholmer Hafenlandschaft — die allerdings wenig nordisch geraten ist! — zum erstenmal ein groß angelegtes „Stadtgesicht" gestaltet, in der Art, wie das später in aller Herren Länder sein gesuchtestes Thema geworden ist. Erich Heckel, obgleich Sachse und im Winter in Berlin lebend, ist recht eigentlich der Ostseekünstler par excellence. Von den Deutschen hat keiner wie er die meist leicht verschleierte, selten nur klare und dann immer noch idyllische Ostseestimmung zu treffen verstanden. Man möchte glauben, daß seine besondere Farbigkeit auch auf Bildern anderen Themas vom Klang der Meer- und Küstenharmonien bestimmt sei. Charles Crodel hat gleichzeitig mit den nordischen Motiven — seine Bilder aus Kopenhagen gehören zu den persönlichsten und reizvollsten Stadtansichten unserer Tage — manches von Munchs malerischer Anschauung in sein Schaffen aufgenommen. Besonders charakteristisch ist der Fall des Mannheimers Xaver Fuhr. Sein erst tastend erreichter eigener Stil



ERICH HECKEL. HAFEN VON FLENSBURG

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck

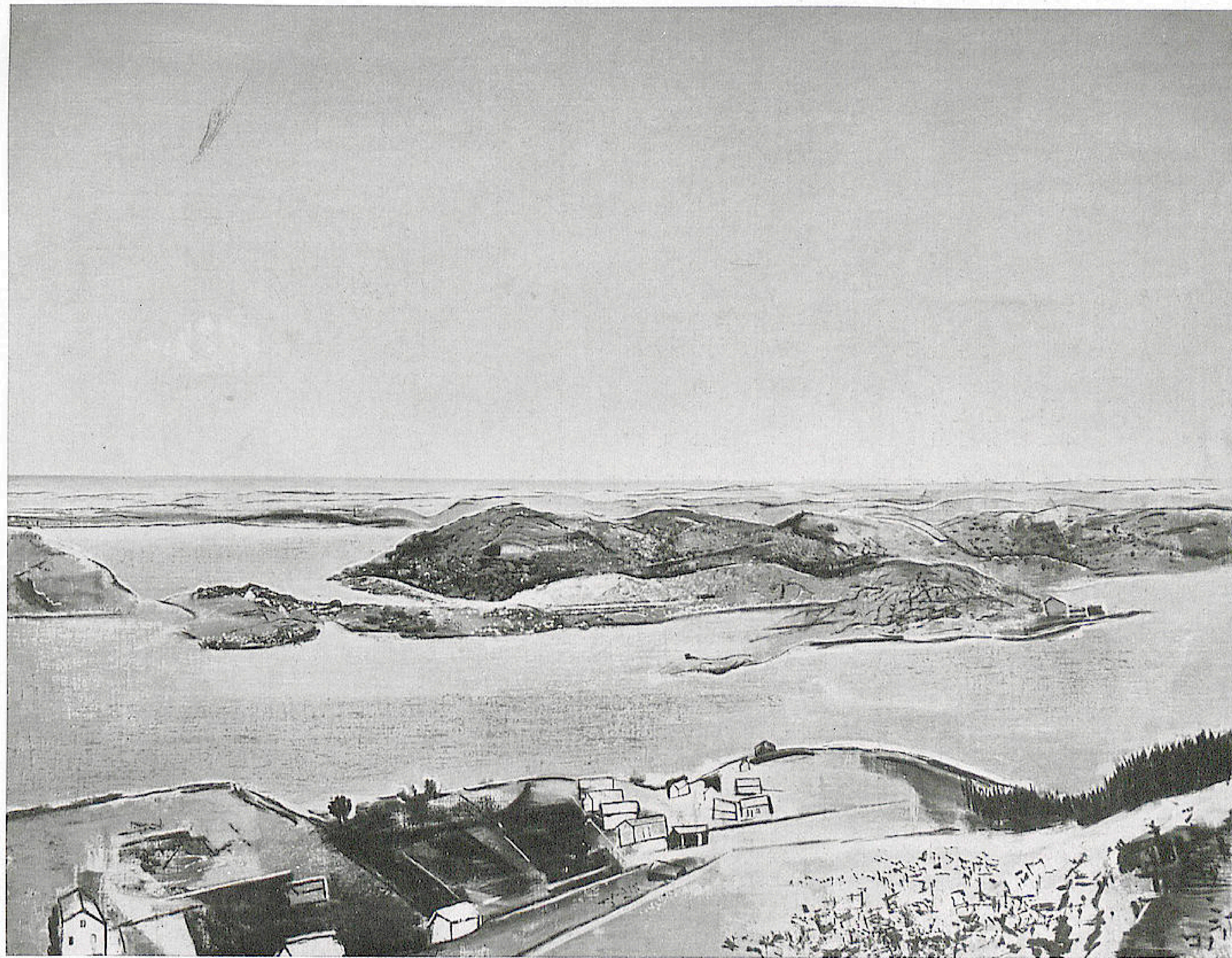


CHARLES CRODEL. KOPENHAGEN
Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck

— damals noch innere Notwendigkeit, heute schon hart an der Grenze zur Manier — bedurfte geradezu des Nordens, um fest und reif zu werden. Ein Gang durch Lübeck bis ans Meer und von hier aus die Eroberung Dänemarks, Schwedens und der Inselwelt gab seiner Zeichnung Strenge und Weite; die sparsam verteilten, unkörperlichen Farbakzente, die seiner Malerei immer schon eigen waren, fanden hier ihr natürliches Anwendungsgebiet.

Vielleicht ließe sich nach alledem vermuten, daß nun innerhalb der jüngeren nordischen Landschaftsmalerei die nationalen Bedingtheiten bis zur Unkenntlichkeit verwischt worden seien. Es ist eigentümlich festzustellen, wie trotz der Gemeinsamkeiten auf Grund durchgehender internationaler Anregungen, begünstigt durch die Verwandtschaft der Motive, die Kunst jeden Landes gerade in den bedeutenderen Werken dennoch ihr eigenes Gesicht bewahrt hat. Die jüngeren Schweden sind sehr kühl, sehr modisch, ausgezeichnet durch ein solides, meist in Frankreich erworbenes Handwerk. Hallström, Sköld und Linnqvist sind charakteristisch für diese Richtung. Dagegen wirken die finnländischen Maler, obgleich auch sie meist in Paris gebildet, urwüchsiger, stärker der heimischen Natur verbunden. Sallinen etwa, Cawén und Collin sind nur in Finnland denkbar, denn die besonderen Qualitäten ihrer Malerei scheinen aus den Besonderheiten des Bodens entwickelt zu sein: schwer in der Farbe, kräftig in der Zeichnung und fast immer schwermütig im Stimmungsklang. Daß die jüngere dänische Malerei mit einigen ihrer besten Talente dem deutschen Expressionismus nahe steht, ist wenig bekannt. Bei Olaf Rudes dekorativ wirksamen Landschaften denkt man an Matisse, aber auch

XAVER FUHR
UTANFÖR



Ausstellung
„Die Ostsee“
Lübeck

an Nolde. Jens Söndergaards „Häuser am Meer" haben das unheimlich Suggestive Munchscher Visionen. Die deutschen Ostseekünstler nehmen trotz aller inneren Verbundenheit mit dem Volksganzen doch eine Sonderstellung ein. Noldes Kunst z. B. findet in Süddeutschland noch wenig Resonanz. Aber auch neben den richtungweisenden Großen leben in den Städten an der Ostsee spezifisch norddeutsch bestimmte Künstler, die man im übrigen Lande besser kennen sollte: die Bischof und Partikel in Königsberg, Pfuhle und Zellmann in Danzig, Oberländer in Rostock, Mahlau und Peters, Jessen und Äreboe in Lübeck, um nur einige der Besten zu nennen.

Ostseekunst im strengsten Wortsinn mag es im 20. Jahrhundert nicht geben, die Maler des Baltischen Meeres sind keine einheitliche Gruppe, sie kennen lernen indessen bedeutet neben der Bereicherung unserer Einsicht in Bedingtheit und Wesen der europäischen Stiltendenzen der Gegenwart auch eine Schärfung des Blicks für die Bedeutung des Gegenständlichen in der Malerei.

Carl Georg Heise

WIE MÜNCHEN UM DIE PARTHENON-SKULPTUREN KAM

(Fortsetzung von S. 58)

worden. Dank dieses mannhaften Eintretens Haydons sind die Skulpturen für London gerettet worden. Denn König Ludwig hatte bereits für den Fall, daß der Ankauf von England abgelehnt werden sollte, heimlich 30000 Pfd. deponiert, um die Statuen für München zu kaufen! Leider ist dieser Kauf nicht gelungen und so hat München und mit ihm Deutschland diesen Schatz auf immer verloren. Ehre aber dem König, der von sich aus den Entschluß faßte, die Parthenonskulpturen, diese Werke der hohen Periode griechischer Kunst, wenn irgend möglich, für seine geliebte Antikensammlung zu erobern. Welch Bild sich vorzustellen, daß heute in München in der Glyptothek stünden: die Ägineten — der Phigaliafries, dessen Ankauf dem König leider abgeraten wurde, und — die Parthenonskulpturen!

Dr. Arnold Federmann

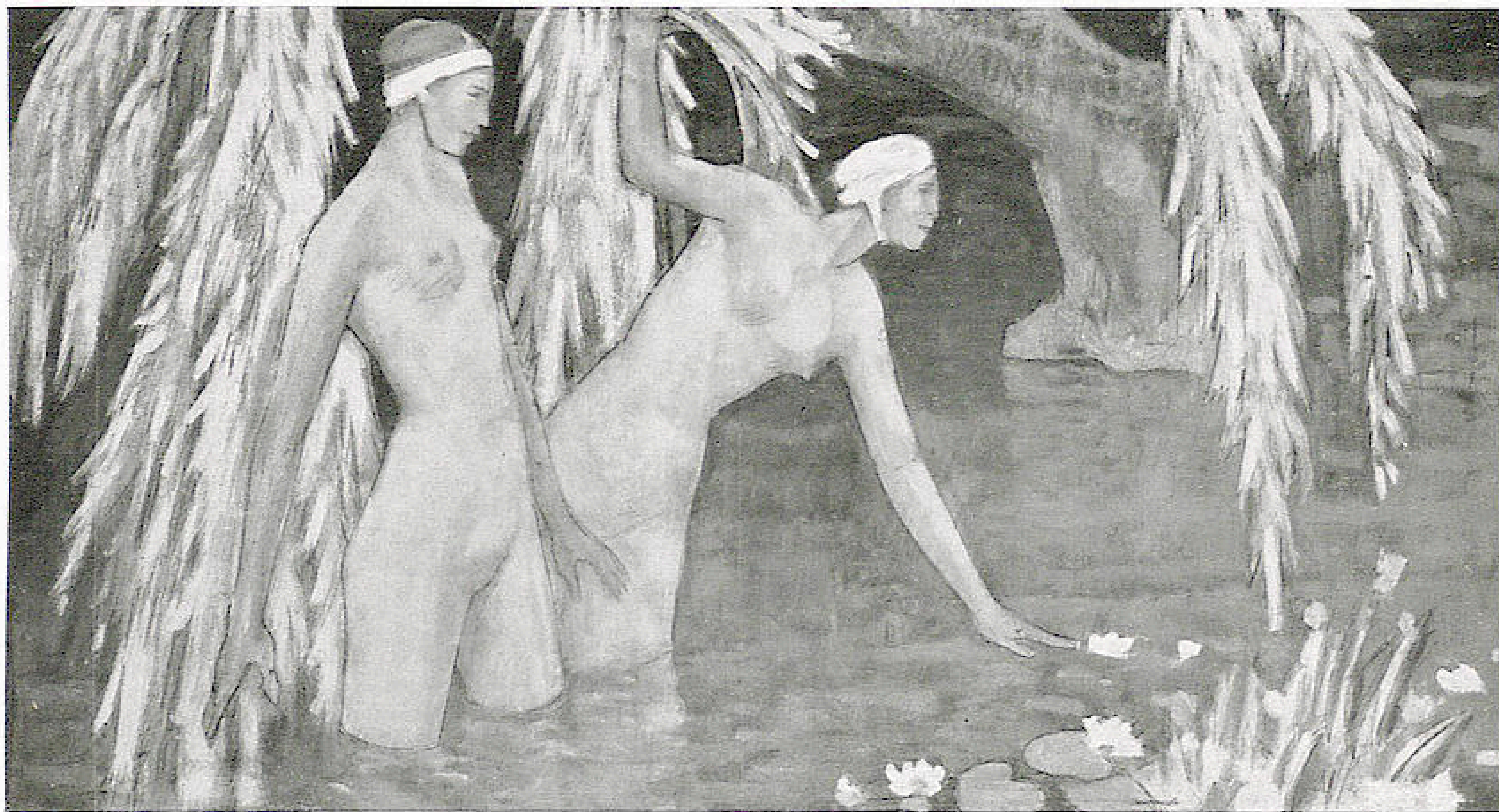


JENS SÖNDERGAARD. HÄUSER AM MEER

Ausstellung „Die Ostsee im Bilde", Lübeck



FRITZ ERLER. ERINNERUNG AN DEN SÜDEN



FRITZ ERLER. BADENDE. AQUARELL

AUS: „SCHLENDERWEIL. GRILLEN EINES MALERS"

Mein Großvater war beamtet in der schlesischen Grafschaft Glatz und hatte in einem alten Schloß des Grafen Magnis seine Dienstwohnung. Die Höhe und Größe der bewohnten Räume, die hallenden, weißgekalkten Korridore, die sanften Sandsteintreppen machten auf uns Kinder bei langen Ferienbesuchen einen großen Eindruck, um so mehr als sie in einem feudalen Gegensatz standen zu meines Vaters kleinbürgerlicher Beamtenwohnung in dem nahen Frankenstein, meinem Geburtsort. Ein Graf Leutrum, Mitbewohner des Schlosses, welcher aus einem uns Kindern streng verbotenen Flügel des Gebäudes hin und wieder steif, stumm, finster und rätselhaft auftauchte, war nur geeignet, die romantische Stimmung zu steigern, noch vermehrt durch das flüchtige Huschen zweier fremder kleiner Mädchen mit albino-hellen Haaren und auffallend roten Mündern durch den uns ebenfalls verbotenen Teil des alten Gartens. Bei meinen Großeltern sah ich auch die ersten „mit der Hand gemalten" Bilder, Porträts meiner Urgroßeltern, meines Ururgroßvaters Erinnerungen an die Weimaraner Klassikerzeit usw. Ich glaube, daß von diesen frühen Eindrücken eine gewisse Vorliebe für die Malerei, für hohe, lichte Räume, für das Geheimnisvolle verschwiegener Gärten und für einen bestimmten blonden Mädchentyp mir geblieben ist. Daß wir dort auch einmal durch eine sonst stets verschlossene Tür auf eine kleine Liebhaberbühne gelangen konnten, wo wir uns zweier riesiger goldener Flügel und sonstigen vergessenen Maskenkrams bemächtigten, mag immerhin in Verbindung stehen mit meiner erst spät erwachten, dann aber kräftig einsetzenden Leidenschaft für die Szene und ihre neue Gestaltung.

*

Mein Bestreben als Maler war, von den frühen Anfängen an, zuerst ganz unbewußt, darauf gerichtet, das Bild der Wand, dem Raum, dem Haus einzugliedern. Für mein Empfinden konnte die Welt nicht mit dem Rahmen zu Ende sein. Und da die Räume, welche Anreiz bieten konnten, meistens nicht da waren, so erdachte ich

Wir bringen die Veröffentlichung über Prof. Fritz Erler im Zusammenhang mit einer kürzlich stattgefundenen Ausstellung seiner Werke in Räumen der Münchner Residenz und verweisen dabei auf unsere früheren Aufsätze im Augustheft 1906 und Oktoberheft 1908.



FRITZ ERLER. FISCHERIDYLL



JOSEF BERNARD. JUNGES MÄDCHEN, SICH DIE HAARE KÄMMEND



FRITZ ERLER, DAME MIT NELKE

sie mir für meine Phantasien. Weswegen auch meine Bilder selten ein dankbares Objekt für den Kunsthändler geworden sind. In dem Augenblick aber, als die neueren Architekten nun wirklich Räume schufen, welchen die heutige Malerei und Plastik sich zwanglos gatten konnten, verneinten die Baukünstler puritanisch und dogmatisch die Notwendigkeit der Gliederung und der Stimmung durch die Schwesterkünste, ja verbannten fanatisch mit einem seltsam islamitischen oder ikonoklastischen Eifer alles Anthropomorphe. Was zur Folge hatte, daß ihre Gebilde mehr den Eindruck einer bloßen Addition von Kuben und Waben, die Innenräume den von hygienischen Operationssälen und Krankenzimmern machten. Auf diesem Punkt verweilen wir noch heute, wenn auch manchmal schon ketzerische Rufe nach der bereits totgeglaubten, aber nur vergrämten Malerei bemerkbar sind.

*

Je weiter mit den Jahren die Erkenntnis der Ausdrucksmittel, also bei dem Maler des Farbenmaterials zunimmt, desto einfacher wird die Behandlung, desto bescheidener werden diese Mittel. Alle Meister der Farbe zeigen das und gerade, je reifer sie wurden. Es ist ganz erstaunlich, mit welcher Beschränkung der Skala sie die höchsten Wirkungen hervorbringen. Da in der Kunst alles auf Verhältnis und Rhythmus beruht, so ist von der bloßen Steigerung der absoluten Leuchtkraft besonders brillanter Farbstoffe, wie sie die moderne Industrie bringt, nicht viel Aufsehens zu machen. Dasselbe trübe Gelb in dem Bild des Stümpers erstrahlt rein unter den Händen des Meisters, weil es in dem gegebenen Verhältnis zu den anderen Tönen der Tafel steht. Das Licht ausschließlich mit Kadmium und die Schatten ebenso mit Krapp zu malen, ist blutigster Dilettantismus — épatez les bourgeois — und entspricht mehr dem Ideal eines Fabrikanten anilinbunter Brauselimonaden. Wer mit ein wenig Ocker, Eisenoxyd, Kohlenschwarz und Weiß, wie sie irgendein Kanake oder Höhlenmensch brauchte, nichts erreichen kann, wird es mit Indanthrengelb, Helioechtrot, Methylenblau und Alizarin noch weniger vermögen.

*

Es lag den Malern von altersher am allermeisten am Herzen, ein taugliches und beständiges Bindemittel für ihren Malgrund zu finden. Aber man hat durch die Jahrtausende nicht viel Brauchbareres entdeckt als — außer Kalk für die Wand — Ei, Wachs und tierischen Leim. Dieser einfachen Mittel wurde schon der wilde Insulaner auf seiner einsamen Vogelklippe froh, um sein Segel und Boot zu bemalen, und der Troglodyth bei der Knochenbrühe seiner Jägermahlzeit, um durch Abbild auf der Höhlenwand einen Zauber auf sein Wild zu üben, seine Waffen und sich zu schmücken. Und das Bild der pharaonischen Dame, welche nach dunklen Jahrtausenden dem grabenden Forscher und der Sonne entgegenlächelt, ist auf demselben Grund gemalt, den heute der junge Künstler bereitet, um das Porträt seiner Geliebten aufzunehmen. Hoffentlich hat er auch seine Bereitung so gelernt wie sein altägyptischer Kollege.

*

Eine nationale oder patriotische Kunst kann vorsätzlich nicht erzeugt werden, aber sie wird, wenn echt und absichtslos, immer volkhaft sein. Denn alle Kunst, die über die engeren Grenzen hinaus internationale Bedeutung oder Schätzung gewann, war stets in Rasse und Boden des Urhebers ungewollt verankert. Und gerade deshalb gewann sie die Welt.

Die Überfremdung geht von Kreisen aus, welche, von schwächlicher künstlerischer Konstitution und ohne Selbstvertrauen, jedem Einfluß wahllos unterworfen oder aber von Natur überhaupt ungeeignet sind, dem Ahnen des Volkes Ausdruck zu geben und sein Gesicht formen zu helfen. Sie übernehmen die fremde Kunstform wie ein Konfektionär. Der besser Begabte und Beeignete wird zwar Anregungen und Lehren aus aller Welt begierig nehmen, froh seines jungen Wachstums, aber er wird mit unbeirrbarem Instinkt eben nur aufnehmen, was er seinem Wesen amalgamieren kann. Übrigens werden es, genauer gesehen, meistens handwerkliche Ausdrucksmittel und Verfahren sein. Antonella da Messina übernahm zwar die Malart des Oltramontani, der van Eyks, aber kein Mensch wird in seinen Werken Niederländer sehen, so italienisch bleiben sie. Wer genügend Erbgut hat, braucht sich als Künstler keine Mühe zu geben, deutsch zu sein. Und wenn er Chinesen und Neger malt, es wird deutsche Malerei.

*

Die Art unserer heute noch betriebenen jährlichen Massenausstellungen hat sich zweifellos überlebt. Mindestens in dem Sinne, daß sie die Kunst fördern. Es ist viel darüber geseufzt wor-



FRITZ ERLER. BILDNIS EINER TÄNZERIN



FRITZ ERLER. PEER GYNT



FRITZ ERLER. IDYLLE AM BACH



FRITZ ERLER. HANDEL DER HANSEATEN

Kaminbild auf dem Dampfer „Bremen“ des Norddeutschen Lloyd



FRITZ ERLER. KOPFSTUDIE

den, namentlich von denjenigen, welche aus Amts- oder Reporterpflichten sich eingehend mit ihnen beschäftigen mußten. Aber niemand wagte dieser sakrosankten Gewohnheit den Willen entgegenzusetzen, das System wirklich und grundsätzlich zu ändern — bis das Publikum streikte. In München wurde freilich nach dem Brand des Glaspalastes sogleich eine neue Massenausstellung eröffnet, in welcher durch die notgedrungene Aufteilung der riesigen, ganz gleichartigen Räume durch ungezählte, ebenfalls ganz gleiche Wände oder Fächer der Charakter eines Warenhauses besonders deutlich wurde. Es fehlten nur noch die Rayonchefs für Stilleben, Landschaften, Porträts, soziale Satire, Heiligenbilder, für Gips, Stein, Bronze, Porzellan. Die Haupteinteilung: Konservative Kunst, Kunst der Mitte und die eigentlichen Messenovitäten und Pariser Modelle, ist bereits durchgeführt. Dennoch wird man einstweilen weiter Kunstausstellungspaläste planen wollen, vielleicht gerade unter dem Druck der Armut, man wird sogar von der moralischen und lokalpatriotischen Verpflichtung dazu sprechen, um das Baugeld zu sammeln und man wird zugunsten der Verkehrsvereine das Kunstwerk in der besten Absicht durch massenhafte Aufreihung bagatellisieren. Aber manche der Besten und Besinnlichen werden sich, wenn sie können, zurückziehen, um vielleicht wenige, aber leidenschaftliche Freunde zu werben und dahin zu wirken, daß nur alle vier Jahre eine große Münchner Olympiade stattfände, wo in modernen Gartenpavillons ausgereifte Werke aller Kulturnationen sich sammeln würden zum seltenen Fest, und wo die vertane Achtung vor der Persönlichkeit und der Eigenart der Kunst wieder aufleben und zu Ehren kommen könnte. Vielleicht war der Untergang des Glaspalasts nur ein tiefer Einschnitt, wenn auch ein materiell grausamer, ein deutlicher Wink, dessen höheren Sinn wir verstehen sollten.

Fritz Erler

VON DER BRONZEPLASTIK

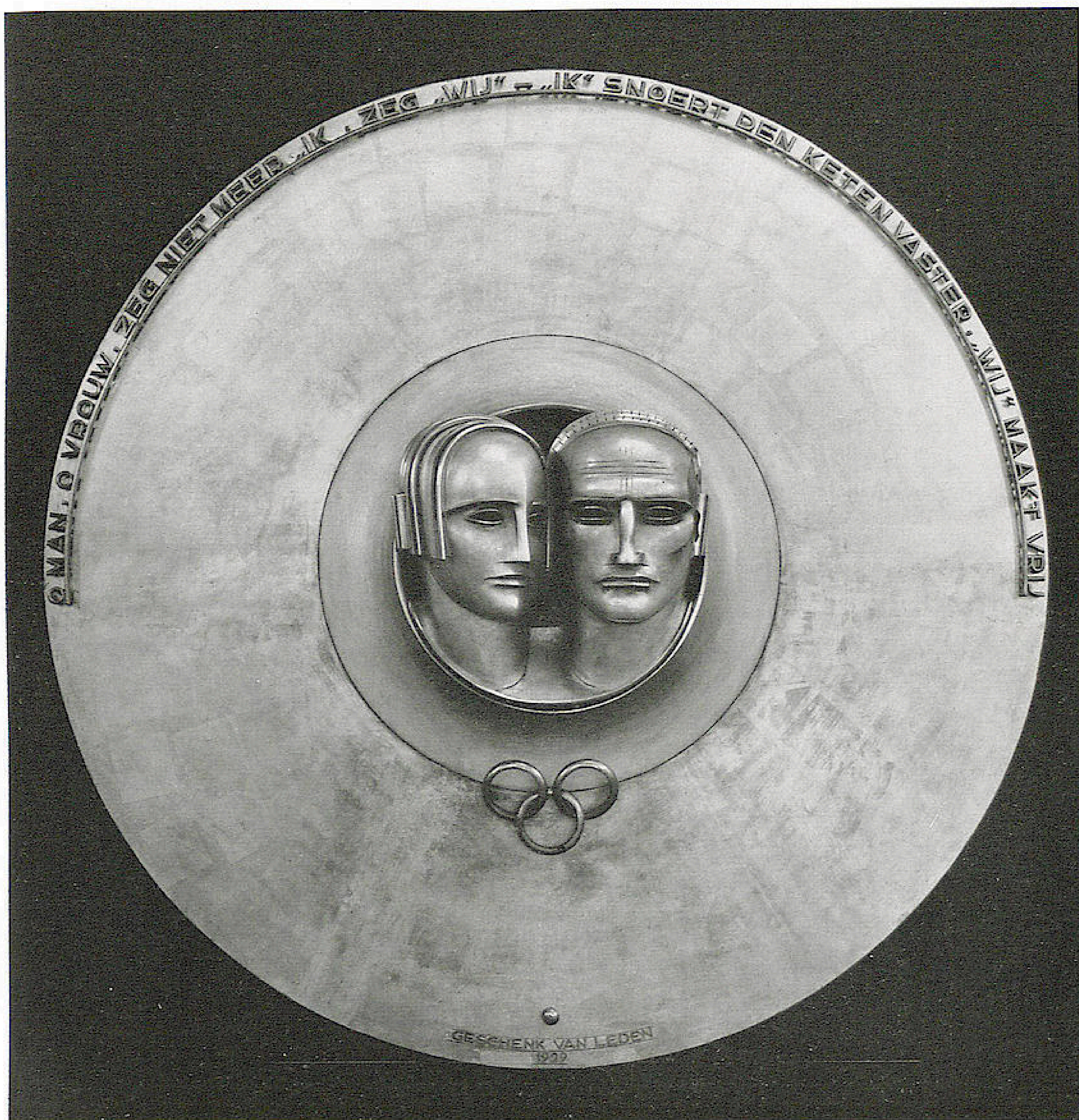
Das Material schafft der Plastik ihr Gesetz. Steinplastik ist großflächig, schwerlastend, ruhend in sich. Ist sie gut, so muß sie etwas Naturhaftes, Anorganisches haben. Sie muß erinnern an Felsen, wie die Sphinx von Giseh, die Memnonssäule bei Medinet-Abu, oder sie muß nur aufgelockerte Architektur sein, wie die Portalskulpturen an S. Pierre in Moissac, an Notre-Dame in Corbeil, an der Kathedrale von Chartres. Wenigen gelingen solche Schöpfungen. Sie sind nicht zu erreichen durch bewußte Einfühlung in Historisches, in Exotisches, sie sind Werke eines einfachen, sich selbst genügenden Geistes, der sich fast gegen den eigenen Willen manifestieren muß. Sie entstehen nie als Produkte eines erfolgsüchtigen Ehrgeizes, sondern sie wachsen langsam im Verborgenen empor und sind auf einmal da, wie ein Wald, dessen Höherwerden man kaum beachtet. Steinplastik ist unserem Geschlechte wenig gemäß, das raschlebig ist, das entwurzelt, daher immer von seinen Wurzeln sprechend, traditionslos, daher immer Traditionen im Munde führend.

Der Ausdruck unserer Zeit im Plastischen wird in der Bronze gefunden. Sie allein bietet jene Vielfältigkeit der Möglichkeiten, die heute



W. GERSTEL. MÄDCHEN MIT SPIEGEL

Bildgießerei Hermann Noack, Berlin

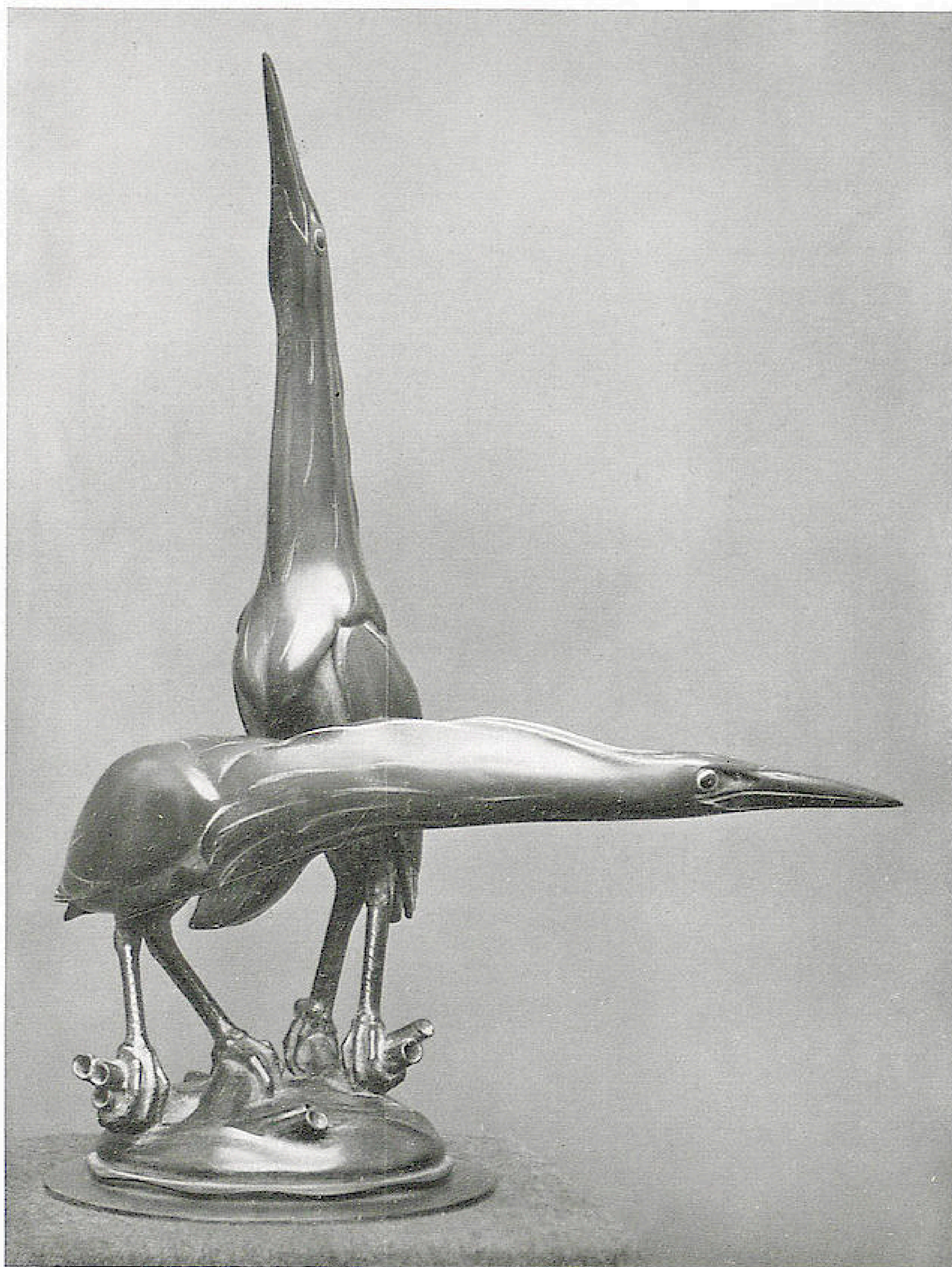


RUDOLF BELLING. BRONZESCHILD

Bildgießerei Hermann Noack, Berlin. — Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

nicht entbehrt werden kann. Sie bindet noch durch ein Gesetz, aber sie gibt doch dem Individuellen jenen Spielraum, den es bei der Steinplastik nicht geben kann.

Steinplastik im eigentlichen Sinne wird aus dem Block geschlagen, nach einer kleinen Skizze in Ton. Die Figur wird befreit aus den Fesseln des Steines. Man sehe die Gefangenen des Michelangelo sich an in den Boboligärten von Florenz und man wird verstehen. Bronzeplastik setzt ein bis ins Letzte fertiges Ton- oder Plastelinmodell voraus, das, in Gips abgeformt, die Hohlform des Gusses bestimmt. Der Steinplastiker ist der Sklave seines Steines, dessen Form, dessen Größe ihn abhängig machen. Schlägt er irgendwo zuviel weg, so ist es nur schwer zu reparieren. Bei der Bronze bleibt der Künstler bis zum letzten Augenblick bestimmend; denn er selbst arbeitet gar nicht in Bronze, sondern in einem weichen knetbaren Material, das sich willig seinen Wün-



MAX ESSER. ROHRDOMMELGRUPPE

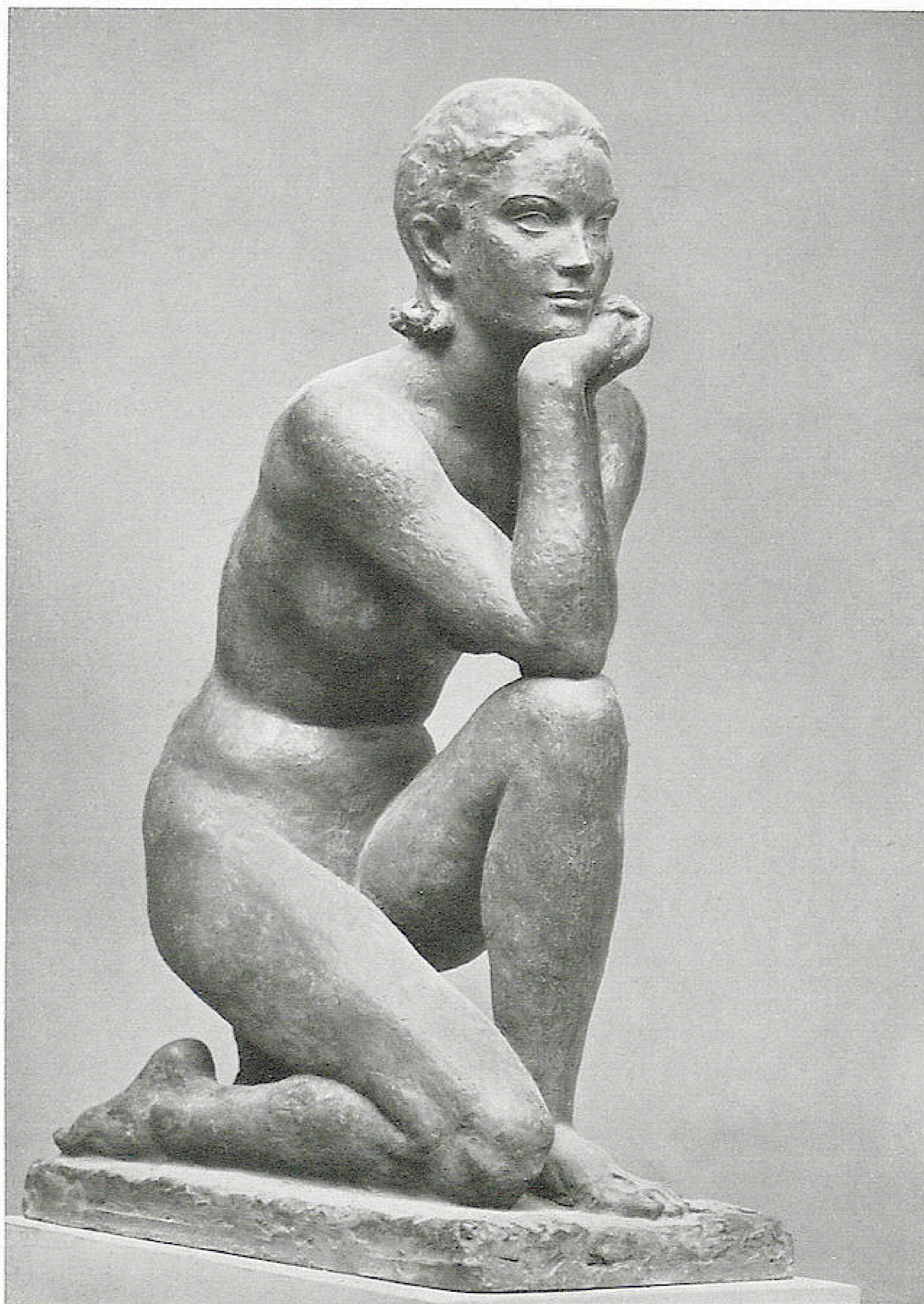
Bildgießerei Hermann Noack, Berlin

schen fügt, nicht minder willig wie das Metall, das flüssig jede Hohlform ausfüllt. Und ist dann die Plastik gegossen, so kann immer noch weggefeilt, nachgehämmert werden. Die Art der Oberflächenbehandlung steht im Ermessen des Künstlers. Das Stück kann den goldigen Glanz des Metalles behalten, es kann mit einer dunklen Patina versehen, es kann sowohl aufgerauht als auch durchpoliert werden.

In hoch erhitztem Zustand ist das Metall flüssig, in erkaltetem fest. Diese Tatsachen bestimmen die Möglichkeiten der Bronzeplastik. Es kann die schnelle Bewegung festgehalten werden, das Momentane, Unstatische, und es kann auch das Lastende, Schwere ausgedrückt werden, wie es im Wesen des Steines liegt. Es kann die Feinheit eines vielverschlungenen, vom Hintergrund sich lösenden Ornaments gegeben werden, also ein kunstgewerblicher Zweck kann erfüllt werden, und es ist auch die primitive Geschlossenheit einer einfachen Kugel zu erreichen. Alles ist in die Hand des Plastikers gelegt.

MAX ESSER. SYMBOL DES EVANGELISTEN MATTHÄUS. EVANG. KIRCHE, SCHMARGENDORF

Bildgießerei Hermann Noack, Berlin



FRITZ KLIMSCH. KNIENDE

Bildgießerei Hermann Noack, Berlin

Manchmal verführt diese Leichtigkeit des Ausdrucks dazu, Effekte anzustreben, die dem Wesen der Bronze widersprechen; denn trotz des oben Ausgeführten haftet ihr doch ein unzweideutiger Charakter an, der nicht übersehen werden sollte. Es ist das Metallische überhaupt. Gerade die Antike hat dies sehr wohl empfunden, sie hat das Scharfkantige, „Geschnittene" der Technik nie verwischt, das „Modellierte" bleibt immer sichtbar, im Gegensatz zum Gehauenen der Steinplastik. Man besehe etwa den Wagenlenker von Delphi mit seinem röhrenfaltigen Gewand und den scharfgeschnittenen Augenlidern. Selbst die späten hellenistischen Porträts haben noch nichts von diesem Gefühl für das Material verloren.
Unvergleichlich ist heute noch die antike Münzkunst, die überall das Wesen des Schneidens, Prägens nährt, die Formen geradezu unvermit-

telt nebeneinander setzt, dem darübergleitenden Finger das Gefühl einer straffen Modellierung vermittelt, unter Verzicht auf alle illusionistischen Effekte. Überall klare, tastbare Form.
Bronzekunst ist eine Kunst des Tastens. Hat der Beschauer nicht das Bedürfnis, mit der Hand über die Flächen zu streichen, das Aufundab zu fühlen, die Rundungen und Kanten, so ist das Werk nicht das Produkt eines geborenen Plastikers. Denn der eigentliche Genuß der Plastik liegt wohl im Nacherleben des Schaffensprozesses. Die echte Steinskulptur wird gehauen, ihr Blockcharakter wird immer gewahrt, also wehrt sie notwendigerweise die intime Berührung mit dem Beschauer ab. Sie ist unnahbar, wie ein Berg oder Felsen, selbst in kleiner Dimension. Die Bronzeplastik jedoch wird modelliert. Mit seinen Händen knetet der Künstler den Ton zusammen, Stückchen für Stückchen hinzufügend, Fläche neben Fläche setzend. Er wölbt die Kalotte des Schädels, festigt das Gerüst von Augenbrauen, Nase und Kinn, immer das Gebäude der Knochen spürend, legt die weichen Teile des Fleisches darüber, gebend und nehmend, das Vorbild in der Vorstellung nachtastend und in die eigene Formensprache übersetzend. Hierin eben liegt das unermeßlich Beglückende des plastischen Schaffens. Kein objektfremdes Medium drängt sich dazwischen. Es ist nicht die Frage von Farbharmonie, von Komposition, von Umgebung und Hintergrund wie bei dem Gemälde. Plastiker und Metall gehen eine Verbindung ein, die inniger nicht gedacht werden kann.
Dies muß eine gute Bronzeplastik zurückstrahlen. Sie muß die Hand des Beschauers, und sei es auch nur in seiner Einbildung, an sich ziehen. Sie muß ihn zwingen, die Höhen und Tiefen nachzutasten. Ein zum mindesten schwacher Widerschein jener Liebesbeziehung muß in ihm geweckt werden, die zwischen jedem wahren Plastiker und seinem Modell ist. Hier eben liegt die prometheische Kraft der Plastik, hier die Wurzel ihrer Ursprünglichkeit. Dr. Alfred Kuhn



RENÉE SINTENIS. POLOSPIELER

Bildgießerei Hermann Noack, Berlin. — Mit Gen. der Gal. Flechtheim

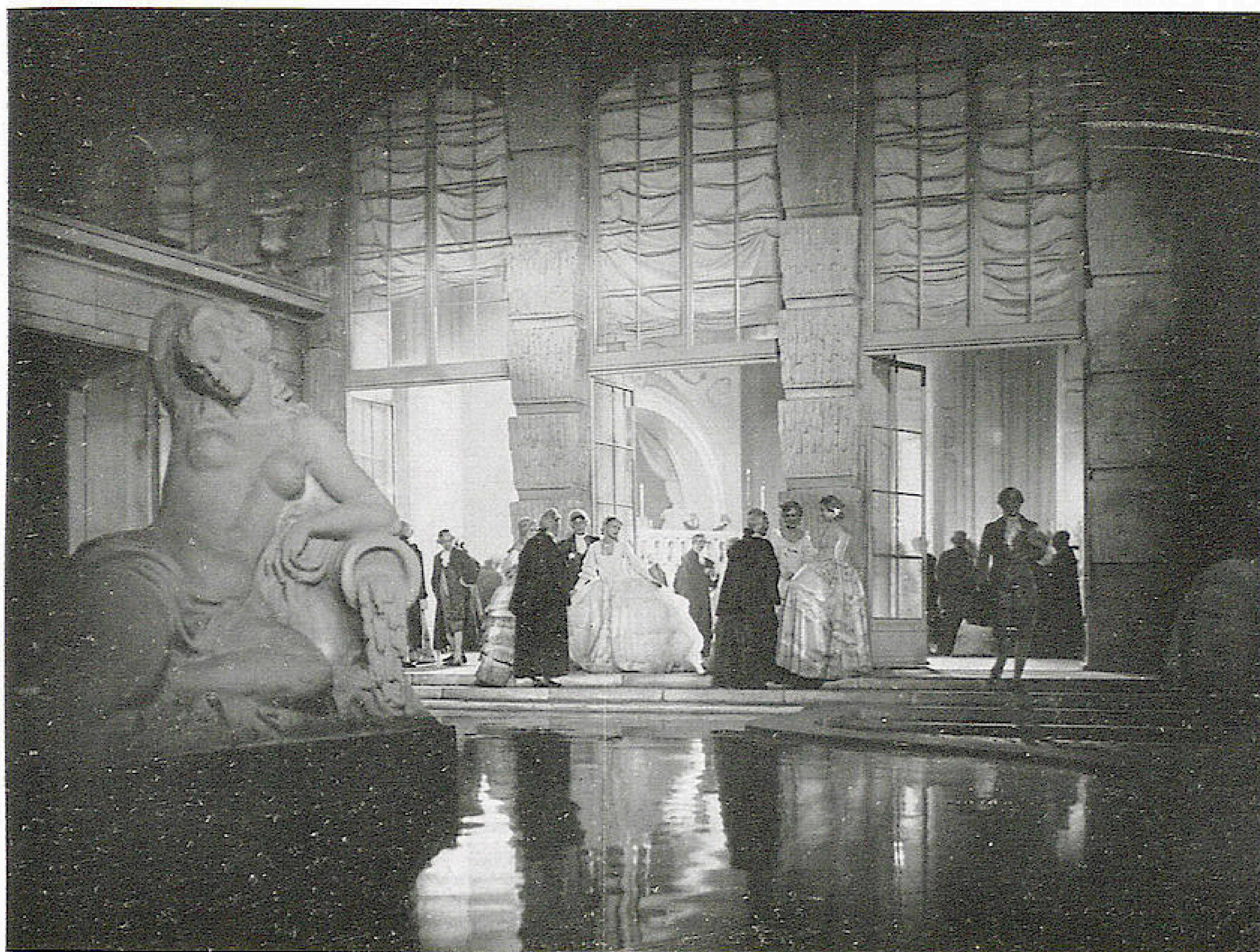


AUS DEM KOMMENDEN UFA-FILM „DER KONGRESS TANZT“

KUNST UND FILM

Sehr schnell hat die Erfindung des Films, die im Jahre 1895 zum erstenmal in Deutschland zur Vorführung gelangte, Interesse und Zulauf großer Kreise gefunden. Zunächst waren diese von dem Reiz des Neuen gefesselt. Die Erscheinung der lebenden Photographie erstaunte sie und war ihnen nicht erklärlich. Später, nachdem der Film zu größeren Taten schritt, waren es die Schauplätze, mit denen er immer größere Kreise bestrickte. Die Kinobesucher sahen auf einmal die fernsten Städte und Länder der Welt sozusagen greifbar nahe vor sich, verflochten mit den abenteuerlichsten Handlungen. Sie sahen pompös inszenierte „Monumentalfilme“ und nicht minder pompöse Salons und Klublokale der eleganten großen Welt.

Es ist ja immer das Ferne, Fremde, Ungewohnte, das auf große Kreise des Volkes eine magische Anziehungskraft ausübt. Dieses Fremde brachte ihnen der Film nahe; sie erhielten Einblicke in die „mondäne“ Gesellschaft, und sie hielten diese Welt, die ihnen der Film entrollte, für echt. Ihre stillen Träume und Wünsche, die nach dem Luxus und der Schönheit der großen Welt strebten, sahen sich bis zu einem gewissen Grade durch den Film erfüllt. Die lautlose Stille der stummen Filme, die untermalende Musik und die Dunkelheit, die sie der Nüchternheit des Alltags entrückten, taten das Ihre, um die Beschauer in Vorstellungen zu wiegen, in denen ihnen eine Wirklichkeit erstand, die nirgendwo existiert. Denn diese riesigen Salons, diese Boudoirs



AUS DEM UFA-FILM „DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI"

mit zimmergroßen Ottomanen und zahllosen Seidenkissen, diese geheimnisvollen Apachenlokale entsprangen ja der Vorstellungswelt schnell berühmt gewordener Filmregisseure, die glaubten, ihrem Ruhm derartige pompöse Inszenierungen schuldig zu sein, um zu beweisen, daß sie Weltleute seien.

Der Film hat natürlich die Pflicht, die gewaltige Bedeutung, die er so schnell aus rein äußerlichen Gründen für die Menschen gewann, auch moralisch, also aus innerlichen Gründen, einzunehmen. Das Schaubedürfnis der Menschen ist heute noch größer, als es in den ersten zwei Jahrzehnten des Films war. Dies ist überall zu beobachten. So hat die Zahl der illustrierten, keineswegs immer begrüßenswerten Zeitschriften in den letzten zehn Jahren fortgesetzt zugenommen. So ist auch der Leser der Tageszeitungen mit dem gedruckten Wort allein nicht mehr zufrieden; er will es illustriert haben, will Bilder sehen. Für den Journalisten ist heute die Kamera so wichtig wie die Feder.

In ungeheuer starkem Maße werden Geschmack und Weltanschauung heute vom Film beeinflußt. Es ist darum nötig, daß mit seiner technischen Entwicklung und der Eroberung seiner sozialen Stellung der Film auch in künstlerischer Gestaltung Schritt hält. Bisher war er im großen Ganzen ein schnell entwickeltes Riesenkind, mit vielen Unarten. Er ist es vielfach auch heute noch oder vielmehr: heute wieder! Denn die Stufen der Kultur und Kunst, die ein ausgewählter Bestand der stummen Filme bereits erklommen hatte, rutschte er schnell wieder hinunter, als vor drei Jahren der Tonfilm kam.

Einzelne führende Filmregisseure hatten damals durchgesetzt, dem Film künstlerisches Gepräge zu geben. Man hob ihn aus den Niederungen unechter Abenteuer, unechter Milieubilder. Zur gleichen Zeit errangen die großen Kultur-



AUS DEM UFA-FILM „DIE LETZTE KOMPAGNIE"

filme Erfolge; jene Filme, die auf Spielhandlungen verzichteten und lediglich eine charakteristische, wesentliche Veranschaulichung der Natur und der kulturellen und künstlerischen Leistungen der Völker erstrebten. Das Schaubedürfnis der Kinobesucher verfeinerte sich. Ganz allgemein und gesetzmäßig hatten hierzu die Werke der Kunst und des künstlerischen Schaffens auf den verschiedensten gewerblichen Gebieten beigetragen.

Das Publikum wurde anspruchsvoller. Und jene Filmregisseure, denen es darum zu tun war, dem großen Feld, das der Film innerhalb des sozialen Gesellschaftsbaus einnimmt, die künstlerische Rechtfertigung zu geben, behaupteten sich nach und nach gegen die rein industriellen, kaufmännischen, von Konjunkturen bestimmten Gesichtspunkte vieler Filmhersteller, die wieder ausschlaggebende Bedeutung gewannen, als eben der Tonfilm erschien.

Die künstlerischen Unternehmer des Films — Regisseure, Architekten, zu denen man endlich auch die Maler heranholen sollte — mußten die Darsteller wieder in Räume und Umgebungen stellen, deren Ausgestaltung vernachlässigt oder übertrieben war. Das Filmbild wurde wieder unecht, geschmacklos, verlogen. Es sank wieder zu untergeordneter Bedeutung herab. Mittelpunkt wurden wieder technisch-industrielle Gesichtspunkte, die sich darin erschöpften, zu beweisen, daß der Film sich des Tons und der Sprache bemächtigt habe.

Aber das Publikum ging nicht lange mit. Gleichgültig und teils mit Widerspruch nahm es die Filme auf, aus denen auf Kosten jener Gesichtspunkte die gute, kulturelle, künstlerische Bildgestaltung verdrängt worden war. Und so konnte man im Verlauf dieser Spielzeit wieder eine größere Zahl von Filmen sehen, in denen Bilder von künstlerischer Hand geformt worden waren.

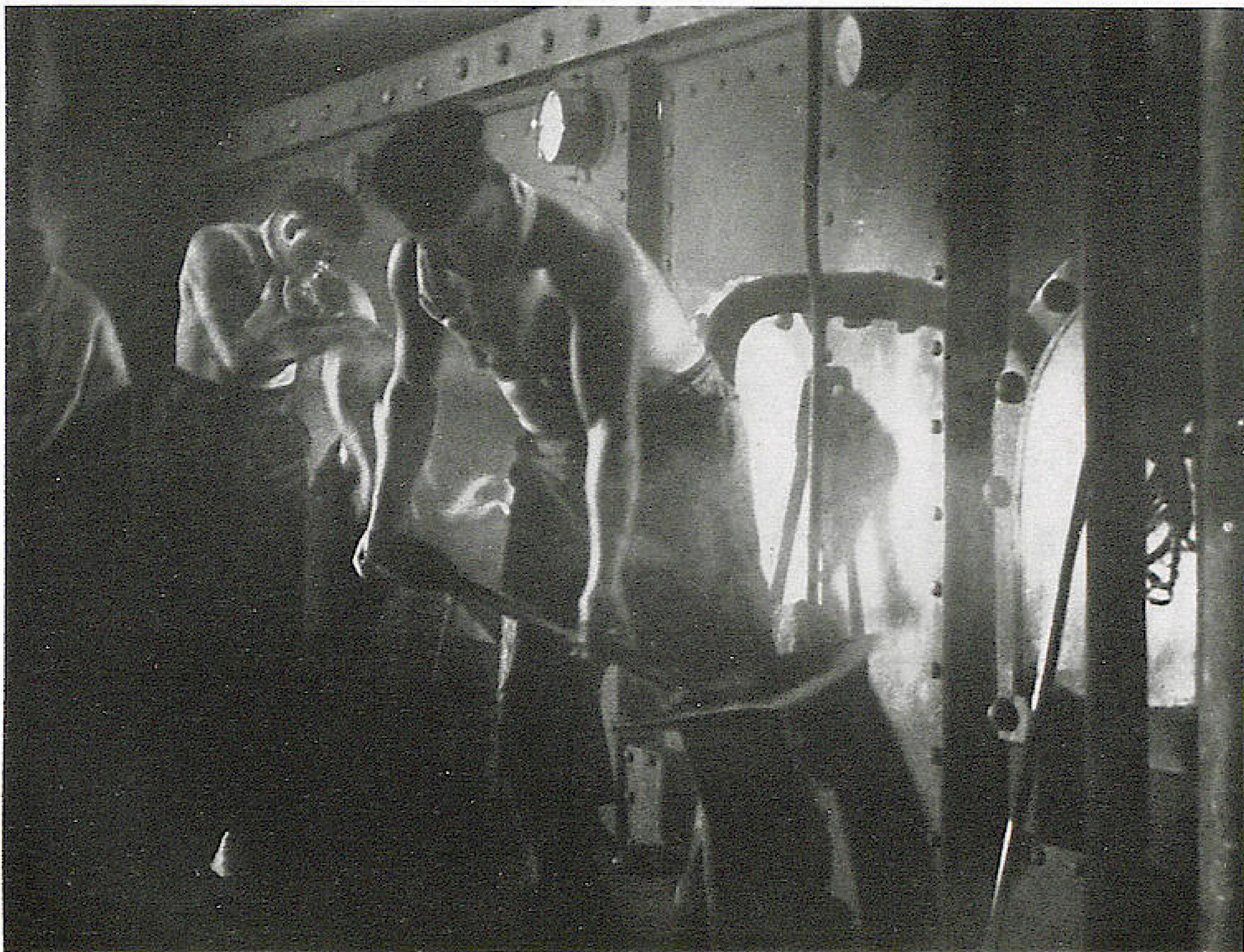
Man sah nicht immer nur „Stimmungsbilder", unecht und unnatürlich, an Bromsilberpostkarten erinnernd, auf die Sentimentalität und das Sensationsbedürfnis spekulierend. Man sah in einzelnen Filmen Bilder und Szenen, die eine natürliche, innerliche Atmosphäre ausströmten, die das Wesen von Menschen und Dingen, das Gesicht einer Straße und eines Raums zuinnerst erfaßt hatten. Man sah eine künstlerische Gliederung der Bewegungs- und Bilderfolgen sich Bahn brechen.

In diesen Filmen wurde der Blick nicht, wie in so vielen anderen, irregeführt; nicht auf unwesentliche, ausstattungshafte Momente gelenkt. Er wurde gebannt, auch vom Kleinsten.

Schließlich ist gar nichts erreicht, aber viel verdorben, wenn das Schaubedürfnis durch frisierte oder wuchtige „Dekorationen" gestillt wird, wie man etwa das Eßbedürfnis durch unnatürlich große oder geschickt dekorierte, aber minderwertige Mahlzeiten zu befriedigen trachtet. Man führt nur durch natürliche Kost zu einem wirklichen Genuß und zur Erkenntnis des Köstlichen, Guten, Schönen.

Das Wesen aller optischen Kunst liegt in einer konzentrierten, dem Natürlichen entsprungenen, ungekünstelten, aber künstlerischen Bildgestaltung (Raum und Fläche inbegriffen). Es liegt darin, das Auge schauend zu machen.

Daß diese Erkenntnis sich heute allem Anschein nach in immer größerem Maße im Film ausdrücken will, spricht dafür, daß er daran ist, sich auch die künstlerische Legitimation für den großen Platz zu erobern, den er schon lange als technische und industrielle Erscheinung einnimmt. Man kann ihn heute künstlerisch diskutieren. Man muß ihn beachten. Es soll fortan auch in diesen Blättern geschehen. Walter Jerven



AUS GRANOWSKYS FILM „DAS LIED VOM LEBEN"



EMILIO SOBRERO. FRAU AUF TERRASSE

EMILIO SOBRERO

In der Wiedergeburt der Künste, welche in Italien mit dem Ende des Krieges und dem Beginn des Faschismus zusammenfällt, gehört der Piemont zu jenen Gebieten, die mit den modernsten Bestrebungen an die Spitze der Bewegung getreten sind. Als Mittelpunkt dieser Bewegung stellt sich der Maler Felice Casorati dar, um den sich all jene Jugend schart, welche danach strebt, vom Druck der akademischen Förmlichkeiten loszukommen, jenem Druck, der in einer so zäh an den Traditionen hängenden Stadt wie Turin noch besonders mächtig ist. Emilio Sobrero, Francesco Menzio, Carlo Levi, Gigi Chessa, Enrico Paolucci sind die bedeutendsten Namen aus der Schar, die sich solchermaßen um Casorati geschlossen hat. Aber während die anderen, auch nachdem sie vom Meister mehr oder weniger abgerückt waren, dennoch weiterhin untereinander verbunden blieben, folgte Emilio Sobrero ganz



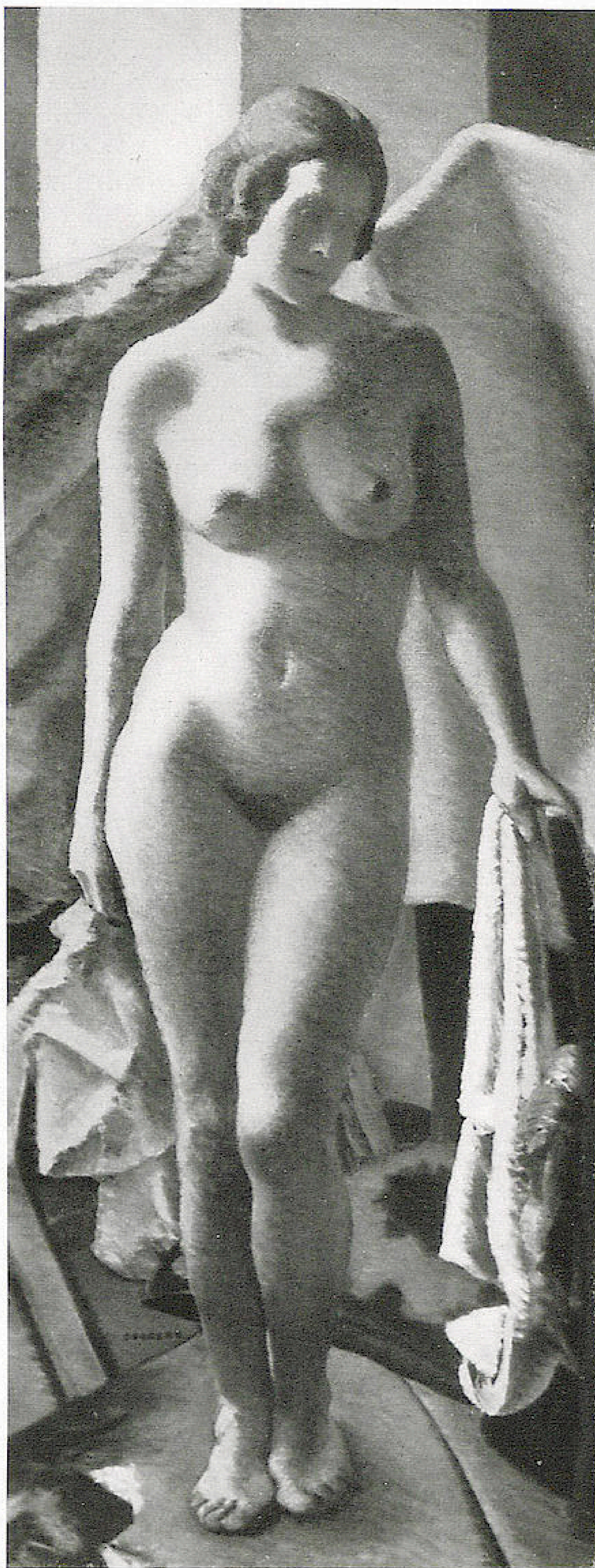
EMILIO SOBRERO. STILLEBEN AM FENSTER



EMILIO SOBRERO. BEI DER TOILETTE

seinem eigenen Sinn: kaum mehr als dreißigjährig ließ er sich in Rom nieder und geht nun seinen völlig persönlichen Weg, der ihn unter allen andern kennzeichnet und ihm einen besonderen Platz in der zeitgenössischen Kunst nicht nur des Piemont, sondern des gesamten Italien zuweist.

Das Hauptmerkmal von Emilio Sobreros Malerei ist die Einheitlichkeit und Unzerrissenheit seiner Entwicklung von Anfang an. Es ist als habe der Künstler nicht sich selbst zu suchen brauchen, wie das in unserer Zeit schwankender Kuriositäten und flüchtiger Modeströmungen sonst fast jeder muß; oder auch als habe ihn eine tief in ihm wurzelnde Blicksicherheit vor nutzlosem, gefährlichem Herumtasten bewahrt, um seinen Weg mit heiterer, unerschütterlicher Überzeugtheit zu erhellen. So stellt sich Sobreros Schaffen, diese Frucht einer kaum erst zu vollem Mannesalter gereiften Jugend, be-



EMILIO SOBRERO. AKT

reits als ein geschlossenes, wegsicheres Ganzes dar, gleich dem Werk eines zum voll beherrschten Ausdruck seiner selbst gelangten Meisters. „Mir will es scheinen", sagt Sobrero, da ihn jemand über die Ungewöhnlichkeit dieser Tatsache befragt, „als versuche von den modernen Künstlern ein jeder, sich in einem engherzigen, einseitigen Jargon, fast einem Dialekt, auszudrücken. Warum nutzen sie denn nicht den ganzen Reichtum der reinen Sprache in ihrem vollen Umfang, ihren unerschöpflichen Möglichkeiten und ungezählten Akzenten?" — Tatsächlich hat die Kunst unseres Malers bei rechter Betrachtung jene Größe des Ausdrucks, die er hier meint, ohne gesuchte Verzichtleistungen oder Unklarheiten. Es ist schwer zu sagen, wo bei ihm der Impressionismus aufhört und die Sympathie mit dem allerjüngsten antiimpressionistischen Streben einsetzt, wo die künstlerische Schau den Weg der Tradition verläßt und der individuelle Einschlag des Schöpfers wirksam wird. Aus diesem Grunde ist ja auch, wie ein Biograph Sobreros richtig bemerkt, „sein Werk so modern, daß es sich voll neben die Leistungen der allerfreiesten Stoßtruppen europäischer Kunst zu stellen vermag, und andrerseits so fern allem intellektualistischen und dekadentistischen Geklügel und allen willkürlichen Verdrehungen, daß es selbst dem scharfen Blick argwöhnischer Neuerungsfeinde kerngesund erscheinen muß".

Dabei aber krankt nicht etwa diese Kunst an jener Charakterschwäche, die man mit dem fatalen Ausdruck Eklektizismus zu bezeichnen pflegt; vielmehr fällt sie in den Ausstellungen schon von weitem durch ihre starke Unverkennbarkeit auf. Plastisch vor allem und kraftvoll in der räumlichen Zusammenfassung ist die Verteilung des Lichts in einem energischen Hell-Dunkel-Kontrast, der die Formen ausdrucksvoll zeichnet und modelliert; tief ist der Klang der Farbe in einer samtigen Skala brauner Töne mit einzelnen Akzenten stählernen Blaus, das Grau verschimmert; und die Leinwandfläche ist wie durchwebt von der schrägen Lagerung der Pinselstriche, die mit ihrem Rhythmus die Einheitlichkeit der gesamten Komposition zu betonen scheinen.

Deutlicher als meine Worte zeigen die Bildbeigaben den persönlichen Wert vertieften Studiums, beobachtender Erfahrung und kritischen Eifers, dessen es bedurfte, um zu Ergebnissen von derart beherrschter technischer Einfachheit und zugleich wirksamer Darstellungskraft zu gelangen. Tatsächlich ist Sobrero ein Forschergeist, ein Denker, der auch durch literarische Beiträge in Tagesblättern und Zeitschriften viel Anerkennung geerntet hat, und jedes seiner Werke ist der Ausdruck einer in unermüdlicher Beobachtung von Natur und Meisterschöpfungen errungenen lebendigen Überzeugung. Nur eine Stufe noch bleibt ihm zu erklimmen übrig: daß er seine Figuren, Landschaften, Stilleben, die bei aller Mannigfaltigkeit die Einheit der sie verbindenden Absichten in derart hohem Maße dartun, daß sie wie Teile eines geschlossenen Ganzen wirken, — daß er sie, sage ich, mit dem Reichtum erlebter Empfindungen durchglühe.

Dies wäre demnach der letzte entscheidende Schritt, den wir von Emilio Sobrero zu erwarten berechtigt sind: die Tat kraftvollen Zusammenschlusses, welche die Errungenschaften malerischer Beherrschungen dem Ausdruck des Reinmenschlichen dienstbar macht.

Antonio Maraini

DAS KUNSTWERK IM RAUM

Der Name, den die Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins in diesem Jahre trug, scheint eindeutig und selbstverständlich bis zur Banalität. Denn sieht man von den Aufgaben ab, die der Bildhauerkunst vor allem vorbehalten sind, wo es gilt, ein an sich Raumloses, d. h. einen freien Platz, Garten oder Weg durch ein Werk körperlicher Bedeutung zu beleben, so ist wohl jedes Erzeugnis der bildenden Künste irgendwie dem architektonisch betonten Raum eingefügt. Vor allem die Malerei setzt ja, in ihrem Urzustand, die Wand voraus. Erst das Aufkommen des

Staffeleibildes hat diesen organischen Zusammenhang gesprengt. In der Werkstatt geboren, war das Bild gleichsam ein „Ding an sich", das, der Unsicherheit des Schicksales überlassen, sich erst mühsam seinen Weg in den Lebenskreis eines Innenraumes zu suchen hatte.

„So ist es denn auch nicht mehr der ursprüngliche Gedanke der Ausschmückung, der unsere Malerei und Skulptur befruchtet, die eigentlich nur noch als Gemälde und Skulptur bekannt sind, sondern Leben und Erfolg fließen ihnen aus anderen Quellen zu." So formuliert Henry van de Velde 1901 diesen Vorgang. Die Einheit des Stiles und die neue Schönheit, die ihm vorschwebten, suchte er auf dem Wege über das Ornament. Auch er wußte, daß die Harmonie der Künste, die sich unter Führung der Baukunst gebildet hatte, von der Herrschaft des Staffeleibildes gesprengt worden war. Aber das Gemälde hatte seinen Vorrang schwer erkauft. Seine Popularität erhob sich aus den Trümmern jener künstlerischen Kultur des Innenraumes, die in der Hierarchie der Künste kein Hoch und kein Niedrig kennt.

Das Kunstwerk, der Werkstatt schon entronnen, dem Besitz noch nicht einverleibt, steht heute in stattlichen Ausstellungssälen wie im luftleeren Raum einer Beziehungslosigkeit eigner Art. Ein Zustand, an den sich Künstler wie Publikum gewöhnt haben. So entwickelten sich allerorten die Bildermessen, die den hilflosen Besucher bald zum Opfer einer Gehirnlähmung machten, die man wohl als „Ausstellungskomplex" bezeichnen kann.

Wie stark das Verhältnis zwischen Schaffenden und Genießenden unter einem System der Schaustellung litt, das von der Wohnung mit ihrem persönlichen Reiz ebenso entfernt war wie von der arbeitsheißen Luft des Ateliers, hat man jahrzehntelang erlebt. In Dresden faßte man darum den Plan, die Ausstellung aus dem Geiste der Architektur neu zu gestalten. Der Rahmen, in dem das Kunstwerk seinen ersten Schritt in die Welt tut, kann nur von der Hand des Baumeisters geschaffen werden. Das heißt: die alten Schausäle mußten einer neuen Folge individueller Raumideen weichen. Die Architekten griffen in den Bereich des Wohnungsproblems, prüften Aufgaben, wie sie die Praxis des Lebens, in Öffentlichkeit und Familie, stellt. So fand das Kunstwerk dann den Platz, der ihm erst die Möglichkeit gab, sein Eigenleben zu entfalten. Die Wand, die Urmutter der Malerei, öffnete den verirrten Kindern wieder ihre Arme. Das Versuchsfeld der mannigfaltigsten Werkstoffe breitete sich aus. Das Grün lebender Pflanzen, das Bunt der Blumen versöhnte Gegensätze. Ein Organismus von Räumen entstand, die nur ein Ziel im Auge hatten: das Kunstwerk wieder in das menschliche Heim zu gewöhnen.

Nur lebensfremder Radikalismus kann das Kunstwerk aus dem Wohnraum verbannen. Der Raum die Schale, das Kunstwerk der Kern — zusammen erst bilden sie, in Entwicklung und Daseinsfreude unlösbar verbunden, die Frucht echter künstlerischer Gesittung.

* * *

Die „Halle eines Kunstfreundes" von Otto Schubert, mit einem Kamin aus schwarzbraunen Klinkern, einem hellen Wintergarten und Möbeln der „Deutschen Werkstätten" konnte im Sinne des Programms als eine der klarsten Lösungen gelten. Oswin Hempel hatte aus dem Eingangssaal, durch blau-weiß-gestreifte Bespannung, rote Lackmöbel, ein zierlich-bewegtes großes Pflanzenfenster über erhöhter Sitznische, ein höchst einladendes Teezelt gemacht. Hans Richter trat in seinem Repräsentationsraum, in Rot, Schwarz und Holzbraun, recht feierlich auf, um freilich durch Möbel aus Stahlrohr und Glas sich zu weltläufigeren Konzessionen zu bekennen. Wie man in einem Raume musizieren, speisen und turnen kann, bewies Gustav Lüdecke, wie gut Grau und Blau in einer Wohnhalle farbig gesteigerten Bildern stehen, Hans Hohloch. Erich Zschiesche hat sich dem Naturton von Matte und Bast verschworen; aber die samtfarbene Stimmung seines Graphischen Kabinetts war wirklich dem Schwarz-Weiß der locker in Gleitschienen aufgehängten Blätter sehr günstig. Das bürgerliche Element, ohne Zugeständnisse an den billigen Geschmack des Alltags, war durch Edmund Schuchardt, die Note der genießerischen Lebenskunst durch die Wohndiele von Fritz Lehrecke ansprechend vertreten.

Erich Haenel

VOM ABBILD ZUM SINNBILD

ZUR GLEICHNAMIGEN AUSSTELLUNG IM STÄDELSCHEN KUNST-INSTITUT, FRANKFURT A.M.

Die Ausstellung vom „Abbild zum Sinnbild" ist keine retrospektive Schau, obgleich sie einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert umfaßt. Sie will Vergangenes in lebendige Beziehung zur Gegenwart bringen, indem sie die Quellen der künstlerischen Strömungen unserer Zeit klarlegt. Darum hat Fritz Wichert, dem das Zustandekommen dieser bedeutsamen Ausstellung zu danken ist, sich nicht damit begnügt, alle für diesen Zeitraum entscheidenden Namen aufmarschieren zu lassen, sondern er hat von jeder Persönlichkeit die Werke ausgewählt, die am markantesten den Beitrag zur Genesis der modernen Kunst erkennen lassen. So wird die gesamte Ausstellung, obgleich manche Werke bereits vor 60 Jahren entstanden sind, zu einem starken Gegenwartserlebnis. In dem unmittelbaren Nebeneinander der Stammväter der heutigen Kunst lernen wir begreifen, von wie heterogenen Impulsen die Kunst des 20. Jahrhunderts in Bewegung gesetzt wurde. Vor allem aber zeigt sie deutlich das Nebeneinander zweier in ihrer geistigen Struktur grundverschiedener Kulturen, von denen die eine mit einer letzten Entfaltung ihrer künstlerischen Kräfte ausklingt, während bereits das Programm einer neuen Gesinnung in den Werken der Väter einer neuen Generation fast prophetisch niedergelegt wird.

Die Ausstellung beginnt bei Manet. Aber diese Grenze wurde nicht gezogen, um damit den Ursprung der Kunst der Gegenwart zu dokumentieren, der Abschnitt, den Manet in der Geschichte der Kunst geschaffen hat, liegt auf einer anderen Ebene. In seinem tiefsten Wesen ist er mehr Vollender als Erneuerer. Sein Schritt aus dem Atelier in die freie Natur war die letzte Konsequenz aus den Zielsetzungen von Corot und Courbet. Manet, der Entdecker des klaren diffusen Lichts und der Reporter einer posenlosen Wirklichkeit, macht durch das l'art pour l'art-Programm den Weg für die letzte Verfeinerung des malerischen Handwerks frei. Das Bild der von Atelierstaub und Atelierzauber restlos entkleideten Welt wird von Monet, Sisley und Renoir erweitert und mit der Farbigkeit einer neuen Palette erfüllt. An die Stelle der klaren Luft Manets tritt der malerische Zauber der „Atmosphäre". Es ist streng verpönt, dem Gegenständlichen des Bildes auch nur das geringste Interesse entgegenzubringen, und die neue Schicht der Käufer der achtziger Jahre entdeckt in dem Nachempfinden des künstlerischen Erlebnisses einen neuen Lebensgenuß. Zugleich begünstigte das kleine Format der Bilder das Eindringen in den Salon und so entwickelte sich der Impressionismus, der die extremste Entwicklung künstlerischen Individualismus' darstellt, zur künstlerischen Ausdrucksform der bürgerlichen Kultur am Ende des vorigen Jahrhunderts.

In Deutschland vollzieht sich die Rezeption des Impressionismus unter gleichzeitiger Nachwirkung der Romantik. Am charakteristischsten zeigt sich die deutsche Umwandlung des neuen Natursehens nach der lyrisch gemütvollen Seite bei Thoma, der auch im Landschaftsbild selten ohne Staffage auskommt. Die gesunde Tradition der Leiblschule rettete Trübner vor der Entgleisung ins lyrisch Volkstümliche. Aber auch für ihn bedeutete der Impressionismus mehr einen Wechsel der Palette als eine neue Einstellung des bildhaften Erlebnisses. Selbst bei den drei klassischen Vertretern des Impressionismus in Deutschland, bei Slevogt, Liebermann und dem jüngeren Corinth, bleibt der Impressionismus eine handwerkliche Methode. Am deutlichsten zeigt sich der Unterschied vom französischen Impressionismus in der Menschendarstellung. Für die deutschen Impressionisten bleibt der Mensch ein psychologisches Problem und nichts deutet den Unterschied zwischen der künstlerischen Kultur der beiden Nachbarnationen vielleicht prägnanter, als die Tatsache, daß die drei führenden Meister des deutschen Impressionismus einen neuen Bildnisstil geschaffen haben und darin ihre stärksten Leistungen vollbrachten.

Aber dieser Teil der Ausstellung ist nicht der entscheidende, denn er bildet zu der Kunst der



CLAUDE MONET. HÄUSER AM WASSER

hatte. Der Glaube an die Schnelllebigkeit unserer Zeit erhält einen empfindlichen Stoß bei der Entdeckung, daß mitten in der Plüschkultur und der Renaissancemaskerade der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bereits Werke entstanden sind, in denen nicht nur das Programm für die Gegenwart enthalten ist, sondern bereits ein wesentlicher Teil der Erfüllung vorweggenommen ist. Der Impressionismus übertrug einen willkürlich gewählten Ausschnitt aus der Natur mit der ganzen Fülle seiner Zufälligkeiten auf

Gegenwart nur den Gegenpol. Der entscheidende Richtungswechsel, die grundsätzliche Umstellung in der geistigen Haltung, vollzieht sich bei Cézanne und van Gogh, die man solange irrtümlich zu den Impressionisten zählte, bis man die Auswirkung ihrer neuen Zielsetzungen bei den nachfolgenden Künstlergenerationen erkennen konnte. Als die Besucher der ersten Impressionisten-Ausstellung Cézanne am entschiedensten ablehnten, hatten sie das instinktiv richtige Gefühl, daß sich in diesem Künstler eine Gesinnung äußerte, die mit den übrigen Werken der Ausstellung nichts mehr gemein

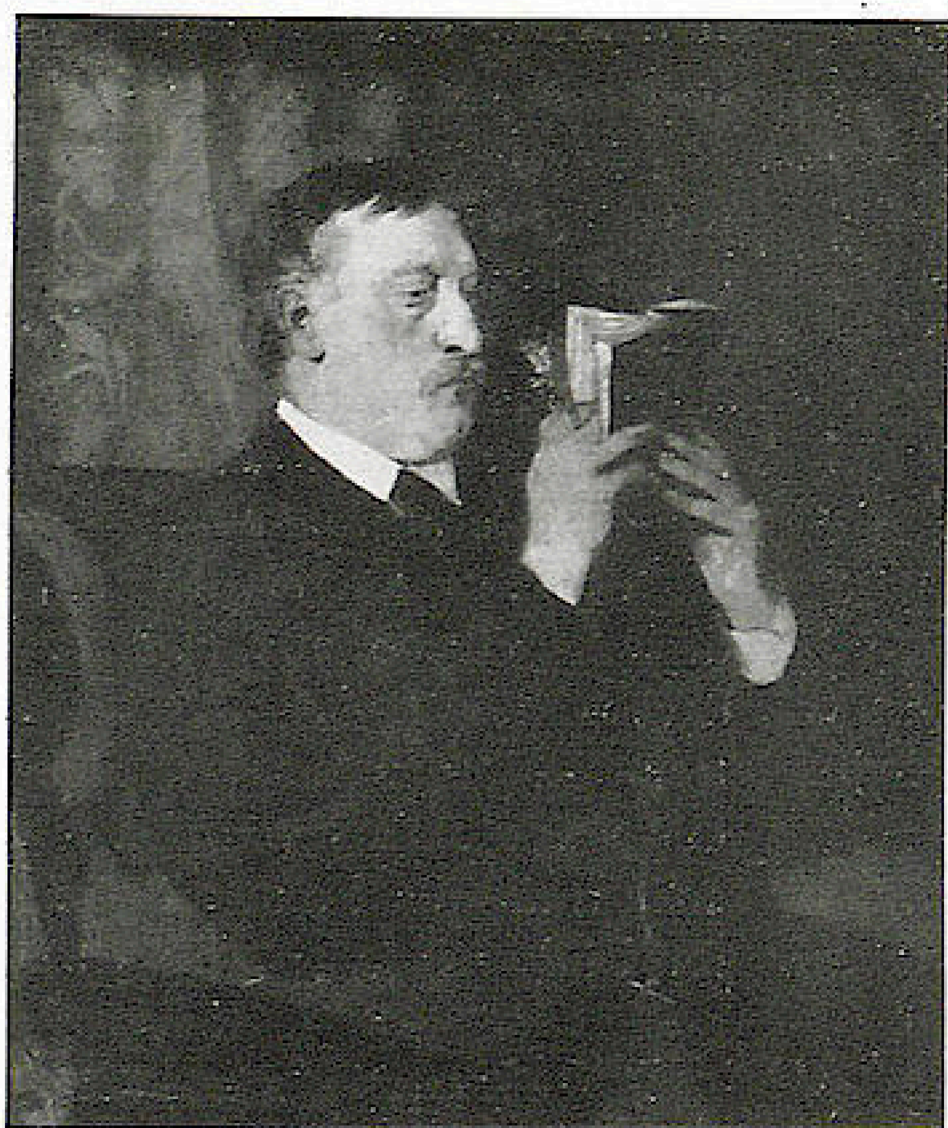


HANS THOMA. OFFENES TAL

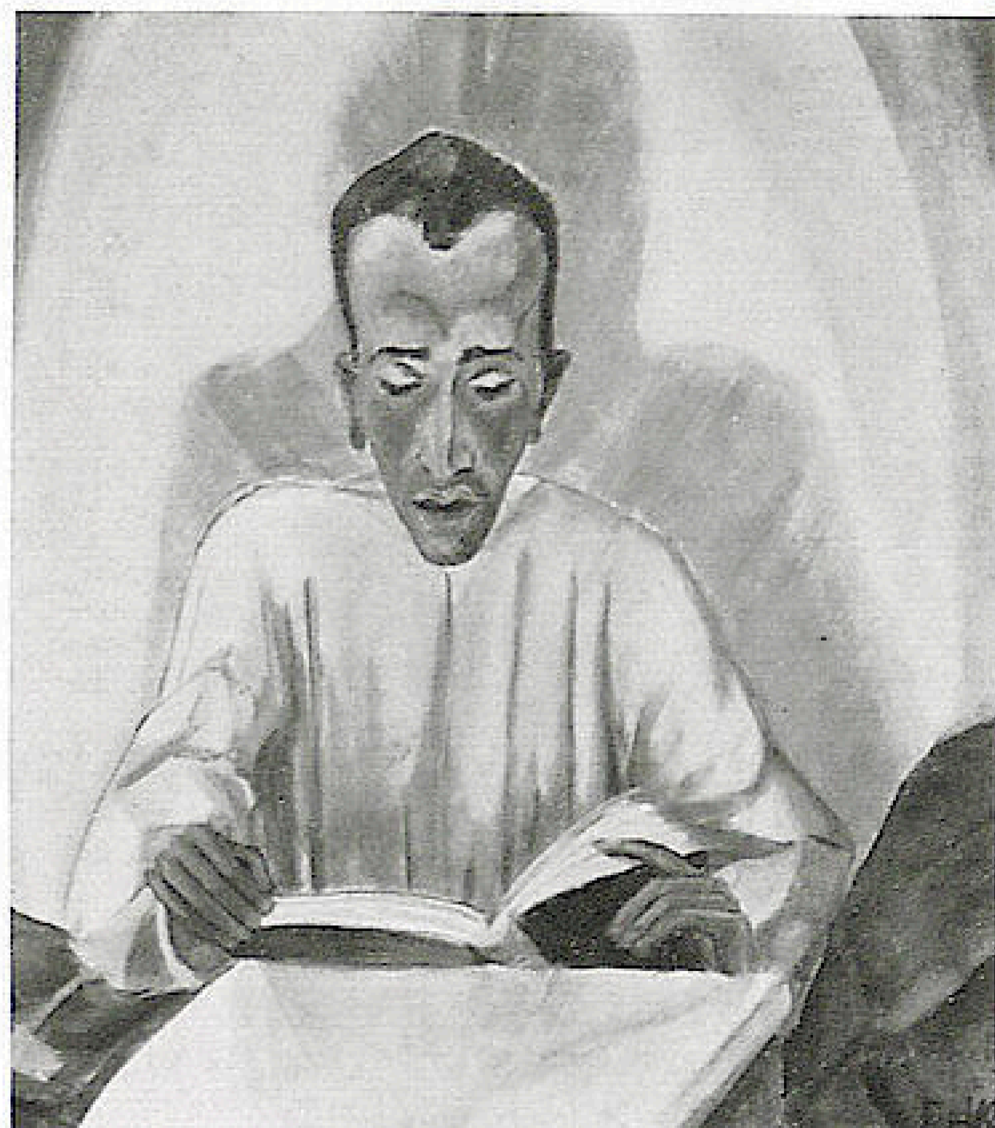


VINCENT VAN GOGH. BÜRGERMEISTERHAUS IN AUVERS

die Bildfläche. Gegen diesen Anarchismus in der Kunst protestierte Cézanne. Indem er die Bildfläche in ein gleichwertiges Nebeneinander von Flächenteilen auflöste und bewußt die Vielheit des optischen Eindruckes bildhaft organisierte, schuf er das Programm zu einer neuen Formgestaltung, in der sich das Bedürfnis nach einer neuen Lebensordnung äußert. Da Cézanne das gemalte Bild als Fläche empfindet, vermeidet er bewußt die dreidimensionale plastische Illusionswirkung durch dunkelfarbige Schatten. Raumwirkung entsteht bei ihm aus dem Nebeneinander abgestufter Farbtöne und ganz deutlich zeigt sich die Tendenz, die einzelnen



WILHELM TRÜBNER. MARTIN GREIF



ERICH HECKEL. DER LESENDE



AUGUSTE RENOIR. FRÜHSTÜCK IM FREIEN



PAUL CÉZANNE. LEDA

Bildobjekte in ihrer Zusammensetzung aus den mathematischen Grundfiguren zu deuten. Dieses neue Gefühl für den organischen Bildaufbau wurde einer der stärksten Impulse für die Malerei der Gegenwart. Cézanne selbst war sich der großen Tragweite seiner Neugestaltung nie voll bewußt und daher empfand er auch nicht den ungeheueren Abstand, der ihn von der Masse seiner Zeitgenossen trennte. Der wenig jüngere Gauguin dagegen begriff bereits, daß ihm nur eine Loslösung von der europäischen Zivilisation eine innere Erneuerung bringen könne. Er floh daher nach der Südsee, um dort bei den einfachen Menschen die Klarheit alles Ursprünglichen wieder zu finden. Durch den Mißbrauch, der später im sogenannten Jugendstil mit dem



PAUL GAUGUIN. MÄDCHEN MIT FÄCHER

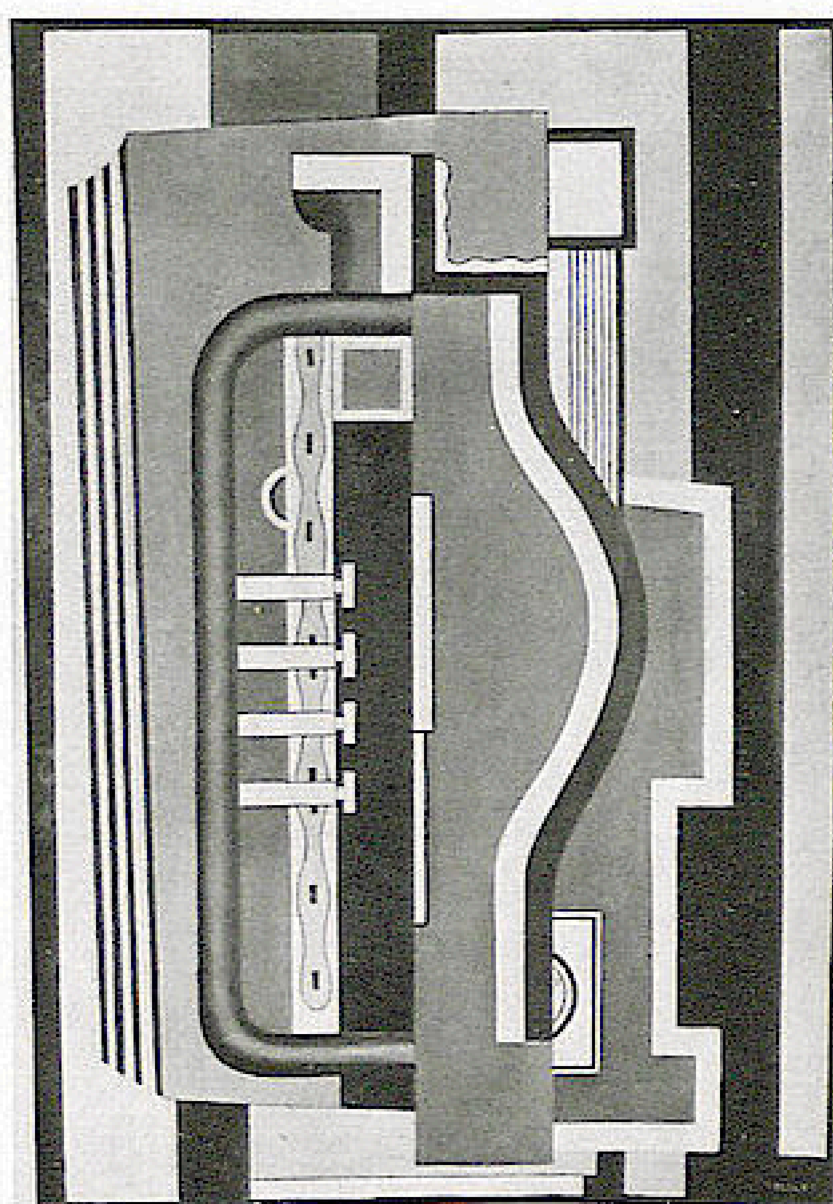


JUAN GRIS. HARLEKIN MIT GUITARRE



MAX BECKMANN. LICHTER VOR DEM SPIEGEL

neuen Linienrhythmus getrieben wurde, der sich bei Gauguin aus einem neuen Lebensgefühl entwickelt hatte, wurde seine Bedeutung eine Zeitlang verkannt. Am unmittelbarsten wird bei van Gogh die Erregtheit eines Menschen zwischen den Generationen zur bildhaften Form. Aus der Folge seiner Bilder liest man ab, wie ein Mensch an der Last seines Verantwortlichkeitsgefühls zerbricht. Von ihm hat die moderne Kunst die Pflicht gelernt, sich mit jeder Erscheinungsform des Seins auseinanderzusetzen und die in jedem Ding verborgene Fülle aktiver Energien zu suchen und zu deuten. Bei van Gogh hat die Malerei aufgehört Zustandsschilderung zu sein. Nichts zeigt deutlicher den großen Abstand der beiden, in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts nebeneinander lebenden Generationen, als der Vergleich eines Landschaftsbildes von Thoma und von van Gogh, die ungefähr im gleichen Jahre entstanden sind. Bei Thoma die harmlos glückliche Hingabe an die Erscheinungsform. Bei van Gogh wird die Landschaft so gut wie ein Blumenstrauß oder selbst ein paar alte Stiefel in ihrer inneren Vitalität erlebt. Jedes Stück Natur ist bei ihm erfüllt von dramatisiertem Leben. Am stärksten natürlich seine Menschen. Die Impressionisten Manet und Renoir so gut wie Trübner zeigen uns meist sorglos selbstzufriedene Menschen auf einer gesicherten Lebensbasis, während Cézanne und noch viel mehr van Gogh den neuen Menschentyp, der sich in einem ständigen Ringen um seine materielle und seelische Existenz befindet, zum Brennpunkt ihres Schaffens machten.



FERNAND LEGER. ZIEHHARMONIKA

Die Romanen Cézanne und Gauguin konzipierten das neue Formgefühl, der Holländer van Gogh brachte die seelische Durchdringung der Welt und der Nordländer Munch überschattete das Leben mit dem unfaßbaren Wirken schicksalhafter Gewalten. Seine Menschen und seine Natur sind umkreist von transzendentaler Unheimlichkeit. Dadurch verlieren oft die Dinge ihre natürliche Form und ballen sich zu Gebilden, deren Silhouetten erfüllt sind von mystischen Spannungen.

So zeigt diese Ausstellung Cézanne, Gauguin, van Gogh und Munch als die vier Stammväter einer neuen Generation. Fast selbstverständlich entwickelt sich bei den romanischen Künstlern schneller und ausgeprägter die formale Doktrin Cézannes. Sie treibt bei Picasso, Braque, Leger, Gris und den ihnen nahestehen-



EMIL NOLDE. GRABLEGUNG

den Künstlern zu einer fortschreitenden Entmaterialisierung. Der mit den Bildern dieses Kreises gefüllte Saal hat eine Atmosphäre von wissenschaftlicher Klarheit. Diese Künstler arbeiten nach festgelegten Formeln. Ihre Bilder sind logisch aufgebaute Definitionen. Aber in den späteren Arbeiten fühlt man bereits, daß die Gestaltung abstrakter Bildformen für sie nur ein Klärungsprozeß war, um den Weg zu einem neuen Monumentalstil freizumachen,



MAX SLEVOGT. SELBSTBILDNIS



PABLO PICASSO. FRAU AM MEER

dessen Werke sich nicht mehr an den einzelnen Beschauer wenden, sondern dem Kunstbedürfnis einer größeren Gemeinschaft Genüge tun sollen.
In Deutschland durchdringen sich die vier, von den Stammvätern ausgehenden Impulse intensiver. Die intellektuelle Formulierung der Bildgesetzlichkeit bei Cézanne und ihre Fortentwicklung zur gegenstandslosen Malerei bleibt in Deutschland Einzelexperiment, das selbst bei den extremsten Vertretern dieser Richtung, wie sie vor allem durch Willi Baumeister und Oskar Schlemmer vertreten wird, sich nicht begnügt, den Bildinhalt nur gedanklich formal zu erfassen. Bei der Mehrzahl der deutschen Künstler bleibt die durch Cézanne angebahnte Kristallisation der Naturformen ein formales Hilfsmittel, um das durch van Gogh und Munch neu erschlossene geistige Erfassen der Natur und des Lebens bildhaft zu gestalten. Je näher die Zeit der Katastrophen heranrückt, desto mehr zerbrechen die Formen der sinnlich wahrnehmbaren Welt. Bei den im Krieg gefallenen Künstlern der Gruppe „des blauen Reiters" Marc und Macke bricht die Entwicklung in diesem Stadium ab, während bei den beiden führenden Meistern der „Brücke", Kirchner und Heckel, sich aus der chaotischen Auflösung allmählich ein neues klares Formgefühl entwickelt. Die Skepsis allen Sinneswahrnehmungen gegenüber, die zunächst zu deren vollständiger Negierung geführt hatte, ringt sich zu einem positiven Bekenntnis durch, das an die Stelle des zufälligen optischen Eindrucks, klare eindeutige Sinnbilder zu setzen sucht. Diese Künstler, die die individuelle Vielgestaltigkeit zu überwinden trachten, formen selbst im Bildnis das Einzelwesen zu Gattungstypen um. Das Bild wird aufgeteilt in große klare Flächen aus reinen und kräftigen Farben, die bei Emil Nolde, dem tief ernsten Norddeutschen, in dessen Werken Munchs von Magie umwitterte Malerei Nachfolge und Fortentwicklung gefunden hat, zu sinnbildlichen Ausdruckswerten werden. Die Ausstellung bricht bei Max Beckmann ab. In Beckmanns Bildern der letzten Jahre fühlt man am stärksten die innere Beruhigung und Festigung. Durch die starke Konzentration der Ausdrucksmittel steigert er auch die gegenständlich reale Welt zum Sinnbild. Corinth lebte eine Generation zu früh, um an dieser Stelle zu stehen. Aber wenn es ihm auch nicht mehr gelang, die Darstellungsmethoden des Impressionismus zu überwinden, das Entscheidende in seinem Schaffen bleibt die Überwindung des Stofflichen. Und mit erschütternder Größe offenbart sich in der entmaterialisierten Form eine tiefe Menschlichkeit, die ihre ganze Umgebung weit überragt.
Leider wurden George Groß und Otto Dix in die graphische Abteilung der Ausstellung verbannt, die nur von einem geringen Teil der Besucher gesehen wurde. Dadurch entsteht der Eindruck, daß sich die Sinndeutung des Zeitgeschehens in der Kunst der Gegenwart nur in der Form äußert, während doch der tiefere Sinn des Ringens um die neue Form sich erst in der Gestaltung der Gedanken und Hoffnungen der großen Schichten des Volkes erfüllt, die im Künstler den Führer zu einer neuen Lebensgestaltung sehen.

DAS WERK DES BILDHAUERS JOSEF BERNARD

Josef Bernard ist am 7. Januar 1931 gestorben. Kaum eine Woche nach Ankündigung meines Besuchs raffte ihn eine heimtückische Grippe hinweg. Vierzehn Tage später begrüßte ich nicht ohne schmerzliche Gefühle im Atelier des Künstlers die beredten Zeugen langer Schaffensjahre. Hier, in der beschaulichen Atmosphäre der Villenstadt Boulogne sur Seine wirkte er abseits und unberührt vom Trubel des künstlerischen Arrivistentums der nahen Kapitale. — Bourdelles Atelier hatte man nach dessen Tode in eine Sterbekapelle umgewandelt. Die Menschen, welche kamen und gingen, Blumenschmuck und Sarg gemahnten an das Unabänderliche, zwangen zu Resigniertheit und Distanz.

In Bernards Werkstatt hingegen schien alles auf den Meister zu warten. Werkzeuge und Geräte lagen unberührt, wo sie gelassen. Auf einem eben begonnenen Basrelief klafft die Wunde des letzten Meißelhiebs. Die summarisch mit der Kohle angedeutete Komposition auf dem unbehauenen Teil des Steinblocks harrt der Ausführung. Ein Frauenkopf zeigt die frische Knetspur der Hände...

Bernard zählt mit Maillol, Despiau und einigen andern zu jener Gruppe von Bildhauern, deren Schaffensbeginn in jene Zeit fiel, da Rodins Name in aller Munde war und das Werk des Titanen von Meudon auf isolierter Höhe ragte. Die Genannten sind fast ausnahmslos durch das Atelier Rodins gegangen und eine Zeitlang bei ihm Gehilfen gewesen. Aber das war mehr eine Frage des Broterwerbs und der Einfluß des großen Bildners kaum von Bedeutung. Im Gegenteil! Die Jugendarbeiten dieser Gruppe standen bereits in striktem Gegensatz zur Rodinschen Kunst; sie eröffneten neue Wege. Ist es symptomatisch für ihr Werk, daß sie allesamt aus dem französischen Süden kommen? Man ist versucht, es zu glauben.

Josef Bernard stammt aus einer Familie savoyardischer Herkunft. Er wurde 1866 in der Stadt Vienne geboren, wo sein Vater als Steinmetz schaffte. Der Junge wurde so von früh auf mit dem handwerklichen Teil seines künftigen Berufs vertraut. Stichel und Meißel lagen immer in Reichweite. Heute noch steht im Garten des elterlichen Hauses ein Löwe: neben anderen Tierplastiken einer der Erstlinge des jungen Bernard. Andrerseits bot Vienne, die alte Römersiedlung, mit dem Augustustempel, der Votivpyramide und zwei frühgotischen Kirchen einige schöne Architekturbeispiele. Der väterliche Werkplatz hier — die Baudenkmäler dort: Metier und Kunst, zwei Elemente, die sich in des Künstlers Werk aufs glücklichste ergänzen.

Nach einer längeren Lernperiode an der Akademie von Lyon begibt sich der 17jährige Bernard nach Paris, wo er nach einer kurzen Passage auf der Académie des Beaux Arts selbständig zu schaffen beginnt.

Das bevorzugte Material des Bildhauers war der Stein (Marmor, Granit), das mit Vorliebe behandelte Sujet: die weibliche Figur. Dabei diente ihm das Modell, wie jedem guten Künstler, mehr als Anhalt denn Vorbild. 1905 entsteht die erste direkt in Stein gehauene Skulptur, eine weibliche Büste. Bernard benutzte für seine Vorarbeiten selten Lehm und Ton. Dieses Material schien ihm zu verführerisch, leistete der Fingerfertigkeit allzusehr Vorschub. Für die Vorbereitung und Entwürfe zog er den schwerer zu behandelnden Gips vor.

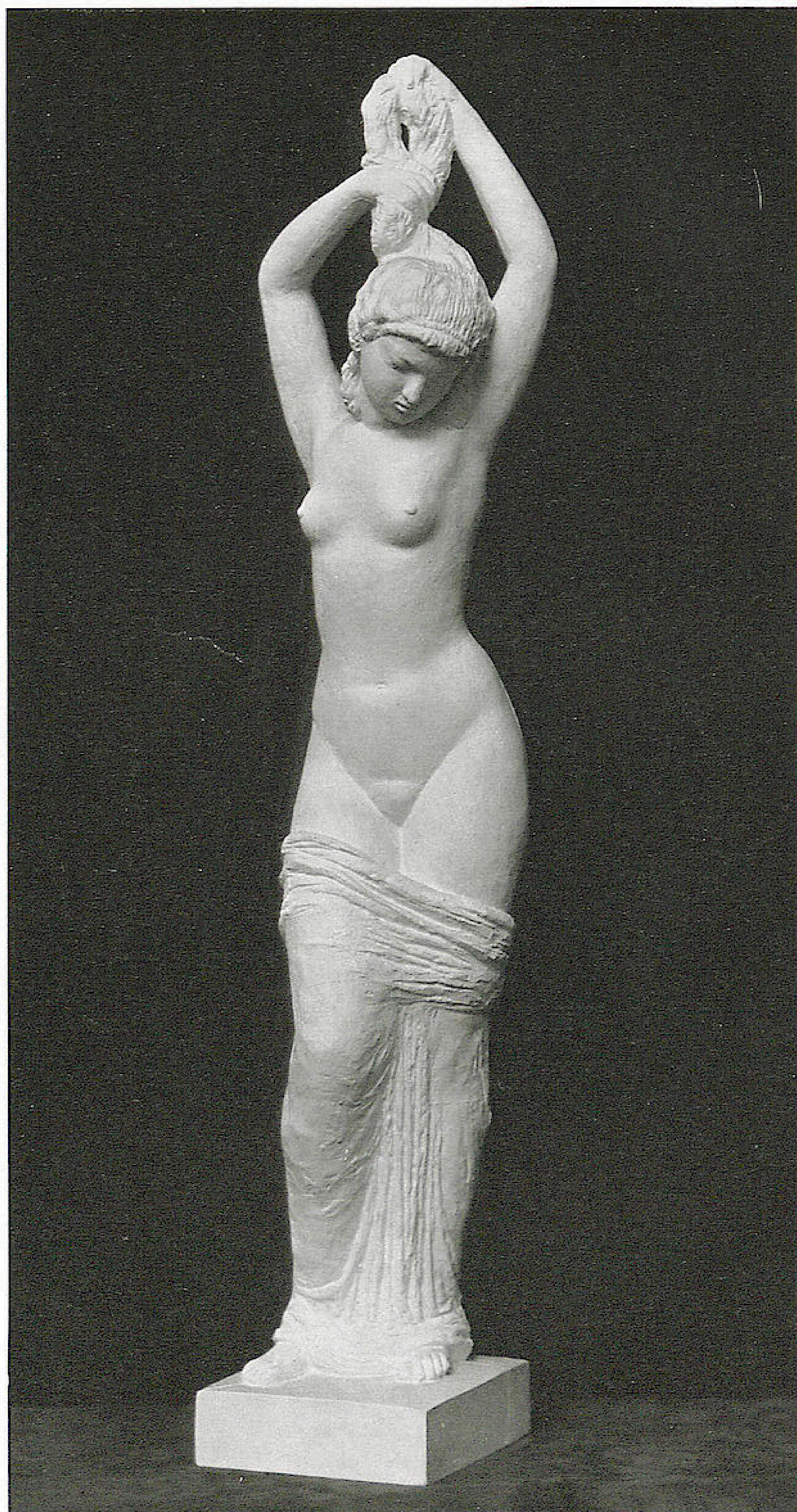
Die Frage nach dem Stil der Bernardschen Kunst scheint in gewissem Sinne müßig. Es ist weder das Nur-Ästhetische noch das mehr und mehr sich zur Meisterschaft steigernde Können, auf denen ihr Stil beruht. Stil erscheint mir hier eher das Resultat eines glücklichen Naturells zu sein, dem jegliche Problematik fernliegt. Denn es herrscht eine seltene Harmonie zwischen dem Schönheitsideal Bernards und dem, was er gestaltet. Hinkte nicht jeder Vergleich im vorhinein, so wäre man versucht, an Renoir zu denken, der nichts als Bilder malt, indes seine Kollegen den Impressionismus ausbrüten. Sind nicht Werke wie die „Bacchantin" und „Mädchen mit Krug" die besten Belege hiefür? Die sanften Kurven der Leiber greifen unmerklich ineinander über, skandieren den Rhythmus der Form, die ihrerseits auf dem Prinzip des großen Volumens beruht. Die Basreliefs aus der Sammlung Nocart

JOSEF BERNARD. TORSO



JOSEF BERNARD. MÄDCHEN, SICH DIE HAARE KÄMMEND

Rückansicht unseres Eingangsbildes



JOSEF BERNARD. JUNGES MÄDCHEN



JOSEF BERNARD. PORTRÄTBÜSTE

lassen in ihrem strengen, doch melodischen Gleichmaß an die Ägypter denken, ein Mädchenkopf in rosa Marmor beschwört in seiner Formreinheit die Kunst eines Desiderio da Settignano. Andere Werke, so der Faun in Granit, sind den archaischen Griechen wesensverwandt. Aber Bernards Kunst ist doch und zu allererst von heute. Sie schließt jede Eklektik aus. Was man mit Tradition bezeichnet, wirkt hier als natürliches Erbgut weiter und ist nicht entlehnt. Exzessiver Realismus liegt seiner Gestaltung fern. Die Formen sind präzis, die Volumen kompakt. Die Figur einer Tänzerin, einer Nymphe, gehorcht mehr einer architektonischen Ordnung als den Regeln der Anatomie und des goldnen Schnitts. Stilisiertes Naturvorbild bleibt immer kalt und dürftig. Diese Skulpturen jedoch sind voll atmenden Lebens. So wirken Bewegung und Haltung der „Bacchantin" gerade der ungesuchten Pose wegen frei und gelöst. Kein kleinliches ans Detail sich Klammern stört die in melodischer Rundung fließende Kontur. Ob ruhig und klar im Raume stehende Mädchenleiber oder Büsten voll edlen Ausdrucks und strenger Verhaltenheit: bei aller Freiheit des Gestaltens ist hier Maß und Ausgeglichenheit das erste. Eine aus Mailänder Marmor gemeißelte Büste „Le chant" hebt diese beiden Grundeigenschaften Bernards besonders hervor. Dieser Mund singt, er schreit nicht. Verhaltene Expression wirkt doppelt stark. Man denkt vor „Le chant" an die Ästhetik der Griechen.

Niemals sündigt Bernard gegen das Statische. Das Denkmal des Michel Servet in Vienne und die übrigen Monumentalskulpturen zeugen dafür.
Im Februar nächsten Jahres findet in der Orangerie eine Gedächtnisausstellung statt, die einen lückenlosen Einblick in das Lebenswerk des Künstlers ermöglichen wird. Man wird das für die letzte internationale Ausstellung dekorativer Kunst gefertigte Tanzfries, alle in Museums- und Privatbesitz befindlichen Werke, sowie die zu diesem Zweck rekonstituierten Monumente zeigen.
Bernards in Deutschland bisher wenig bekannte Kunst steht, wenn von der französischen Bildhauergeneration nach Rodin die Rede ist, mit jener Maillols, Despiaus und Bourdelles in einer Front.

Hans Heilmaier

WERT UND UNWERT HEUTIGER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Die Ausstellungszeit in Deutschland ist wieder vorüber; und wie haben Ausstellungsleitungen und ausstellende Künstler ihre Pflicht und ihre Mission, die sie der kunstsinnigen Öffentlichkeit und darüber hinaus unserem Volksganzen, der deutschen Kultur gegenüber zu erfüllen haben, erkannt?
Es muß einmal unzweideutig ausgesprochen werden, daß die durchschnittlichen Kunstausstellungen heute ihren tieferen Sinn und ihre Bedeutung verloren haben. Sie sind nicht mehr um der Kunst willen da, nicht einmal mehr um des Verkaufes von Kunstwerken willen, sondern sie gehören einfach in das sommerliche Vergnügungsprogramm großer Städte, sie sind Angelegenheit der Verkehrswerbung geworden, sie bilden einen Teil des sommerlichen Vergnügungsprogramms.
Inmitten einer Welt ohne Ideale oder mit Idealen, die „darnach sind", gibt es wenig Raum für eine Kunst, wie sie sich die wahren Kunstfreunde denken. Was nicht laut und grell ist, wird verdrängt. Ganz gewiß gibt es immer noch viele Menschen in Deutschland und in anderen Ländern, die Kunst lieben, Kunst suchen und auch in Ausstellungen gehen, obschon der Besuch, den selbst die beste Kunstausstellung sieben Wochentage über aufweist, kaum einige Hundertstel dessen beträgt, was sich für anderthalb Sonntagsnachmittags-Stunden bei einem mittleren Fußballspiel in einem Mittelstadtstadion zusammenballt.
Aber — werfen wir getrost die ketzerische Frage auf — trägt die Organisation unseres „Kunstbetriebs", tragen unsere deutschen Kunstausstellungen an diesen Mißständen nicht mit Schuld? Das Übel ist nicht allein daraus zu erklären, daß sich der Sinn des deutschen Volkes gewandt hat. Warum hat er sich gewandt? Die deutsche Künstlerschaft hat in ihrer großen Mehrheit den Zusammenhang mit dem Volk verloren, das ihm in der Unklarheit des künstlerischen Wollens und in der Mißachtung und Verkennung des Könnens absolut nicht zu folgen vermag. Die Ausstellungen aber sind die Exponenten dieses Mißstandes; mehr: sie sind Ursache und Voraussetzung dazu. Wir haben früher die großen deutschen Kunstausstellungen als die unbedingt zuverlässigen Wertmesser des Könnens deutscher Künstlerschaft geschätzt, und es war uns klar, daß man das Wollen, die Strömungen und Richtungen der deutschen Kunst nur auf diesen Ausstellungen zu erkennen vermöge. Wer sich mit der neueren Geschichte der deutschen Kunst befaßt, der weiß, was z. B. die Münchner Ausstellungen von 1858 und 1869, was die ersten Ausstellungen der deutschen Sezessionen und des Deutschen Künstlerbundes bedeuteten. Das hatte nicht ausschließlich in Charakter und Qualität der gezeigten Kunstwerke seinen Grund, sondern in der Tendenz der Ausstellungen selbst. Sie waren damals selten und deshalb von Belang, sie hatten ein Programm aufgestellt, nach diesem Programm arbeitete und organisierte die Ausstellungsleitung, nach ihm waltete die Jury ihres verantwortungsvollen Amtes. Heute? Wie steht es heute? Was da als Blütenlese aus zeitgenössischer deutscher Kunst ausgeboten wird,

ist häufig nichts als ein Zerrbild. Denn mag die deutsche Kunst sich auch in einer Entwicklungskrisis befinden, mögen im Zwang unklarer Vorbilder und unter der Einwirkung hemmungsloser Neuerungssucht, vielleicht auch unter sozialen und wirtschaftlichen Einwirkungen zahlreiche Künstler nicht mehr wissen, was sie malen und modellieren sollen: wir wissen, daß es trotzdem noch genug tüchtige, zielbewußte, charaktervolle und von der Konjunktur unbeeinflußte Künstler gibt. Es ist Schuld der Jury, der Maßgebenden, daß sie Minderleistungen bereitwillig hingehen läßt. Wissen denn die dafür verantwortlichen Leute, was sie — zusammen mit einer aus Angst vor Rückständigkeit jede Neuerung, ob gut, ob schlecht, himmelhoch erhebenden Kritik — damit anrichten?

Die jungen Menschen, die nach gesteigerteren Gefühlsbetätigungen suchen, als Sport und Film zu geben in der Lage sind, die noch für die Dinge der Kunst Interesse oder gar Begeisterung haben, sollte man nicht mit Gewalt dem Zeitrummel in die Arme treiben.

Natürlich ist ein Teil der Künstlerschaft an diesen Zuständen selbst schuld. Viele schämen sich ihres Könnens und verfallen nur deshalb in infantiles Gestammel, weil sie andernfalls als „Könner" angesprochen werden könnten, was ihnen gleichbedeutend wäre mit „Kitscher". Das Rezept, nach dem sie verfahren, ist nicht schwer zu durchschauen. Es besteht darin, über die grob andeutende Skizze nicht hinauszugehen und eine ihnen aufdämmernde oder auch gewaltsam heraufbeschworene künstlerische Idee so nebensächlich als möglich zu behandeln, sie aber nicht in eine Form zu gießen, die sie auch den Außenstehenden, denen, die gerne Kunstfreunde sein möchten, aber unter diesen Umständen unsicher werden, verständlich und beglückend zu machen vermöchte. Es kommen noch jene Unverantwortlichen dazu, die wenige Tage vor dem Einsendungsschluß der Ausstellung ein Bild „zusammenhauen", wie es in ihrem Jargon heißt, ohne Überlegung, ohne Abklärung und ohne Selbstkritik, deren Werke aber doch ausgestellt werden, weil sie Namen und Beziehungen haben, weil sie „eingeladen" wurden und weil deswegen ihre Werke nach Ausstellungsgebrauch gar nicht mehr abgelehnt werden können. Schließlich sind noch jene mystischen oder sich mystisch gebärdenden Spintisierer da, die den Bildgedanken verwischen, die irgendwelche philosophischen und mathematischen Probleme mit Hilfe von ausgedüftelten Gobelinmustern in die bildende Kunst einschmuggeln und die sauber gezogenen Grenzen der Ästhetik verwischen, jene Leute, die es sich zwar verbitten, Maler genannt zu werden, aber die Konsequenz daraus nicht ziehen, sondern ihre Ware gleichwohl auf Ausstellungen zu Markte tragen. Aus solchen Elementen setzen sich heute die meisten der deutschen (freilich auch der ausländischen) Kunstausstellungen zu einem nicht geringen Teil zusammen. Ihr Bild ist ein unerfreuliches, es verwirrt, wo es klären, es zieht herab, wo es erheben, es verstimmt, wo es beglücken sollte.

Hat denn — auch dies ist ein Argument — noch nie jemand darüber nachgedacht, warum auf unseren heutigen Ausstellungen die ab und zu auftauchenden retrospektiven Abteilungen, Nachlässe eines betagt gestorbenen Künstlers, Veranstaltungen aus Anlaß eines Jahrhunderttages usw. so starken Anklang finden? Vor den Werken in diesen Ausstellungssälen sammeln sich die geschmackvollen Menschen: hier finden sie Klarheit, Ziel, Glück, die ihnen die zeitgenössischen Aussteller mit ihren chaotischen Experimenten, mit ihren verwirrenden Gebilden nicht geben können, die aber unerläßlich sind und unlösbar verbunden mit dem Begriff der Kunst.

Aber die Künstler sind es nicht allein. In gleichem Maße muß man die Ausstellungsleitungen, die Jury, und die staatlichen und städtischen Kunstbehörden, die zu solchen Kommissionen ihre Leute abordnen, verantwortlich machen. Sie dürften, wie ich sagte, nicht alles leichtfertig gemachte Zeug aufnehmen und fördern, sondern müssen den Mut aufbringen, unzweideutig das Schund zu nennen, was Schund ist. In ein paar Jahren würden unsere Ausstellungen ein anderes, ein besseres und schöneres Gesicht bekommen und die große Öffentlichkeit würde der Kunst wieder gewonnen.

Endlich müßten die Künstler mit dem Besten herausrücken, das sie haben und das sie vermögen. Aber dessen habhaft zu werden, zu dem sie anzuregen und aufzureizen, ist gerade Pflicht und Aufgabe, ist einzige Bekundung der Existenzberechtigung von Ausstellungsleitungen, die sich eher dazu entschließen müßten, eine Ausstellung in ihrem Umfang zu verringern oder sie ganz abzusagen, statt sie zum Zerrbild der deutschen Kunst zu erniedrigen.

Georg Jacob Wolf



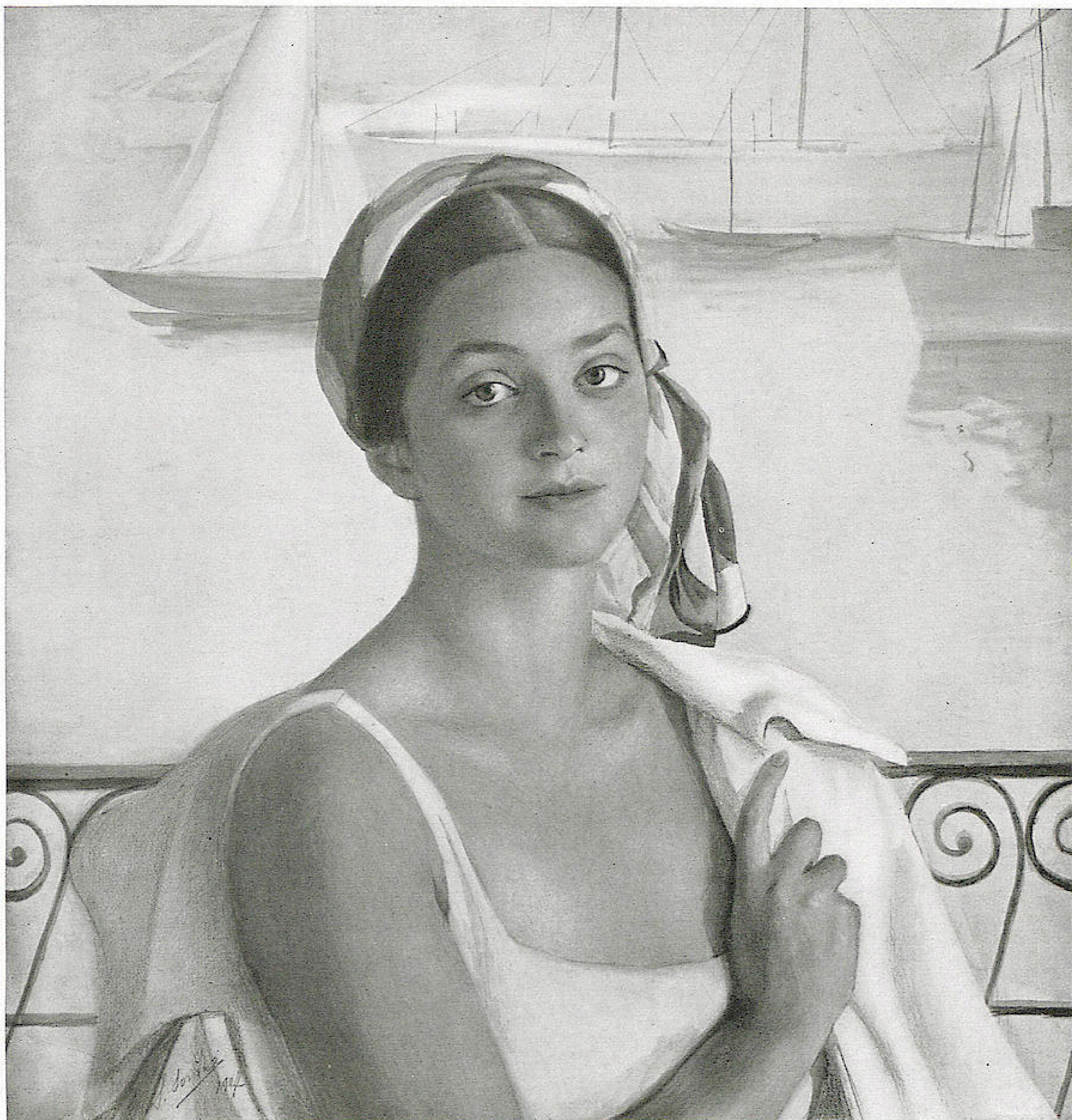
SAVELY SORIN. DIE SÄNGERIN

KUNST UND KÖNNEN

Ich meine das handwerkliche, rein technische Können, das Wissen um die Gesetze von Harmonie und Aufbau, die Vollkommenheit des Sinnlichen wie es die Akademie lehrt. Die Fähigkeit, ja die Geschicklichkeit, sich mit Mitteln der bildenden Kunst überzeugend und angenehm zu äußern.

Es ist über dieses Können schon viel geschrieben worden. Damals vor allem, als es als selbstverständliche Voraussetzung jeder Kunstbetätigung galt. Es waren goldene Zeiten für die Künstler. Ihr Schaffen hatte in der Liebe des Volkes einen guten Resonanzboden. Was tat es, daß man schließlich Geschicklichkeit mit Kunst verwechselte! Dieser Irrtum war nicht so schlimm wie der heutige, der in der Mißachtung des Handwerks ein Zeichen von Genialität sieht.

Können an sich ist bereits Kunst: die Kunst des Talents. Sie unterscheidet sich von der Kunst der Genies dadurch, daß ihr Handwerk nicht ureigenster Ausdruck, sondern Ausdruck einer Schule, einer Menge von Gleichschaffenden ist. Das Genie ist ein Geschenk Gottes. Gotteskinder sind rar. Was über die leeren Zeiten hinüberretten muß — ist das Talent.



SAVELY SORIN. BADENDE



SAVELY SORIN. MÄDCHEN MIT TENNISSCHLÄGER

Die heutige Generation läuft Gefahr, das Handwerk zu verlieren, das Talent zu verkennen. Sie verachtet das Können; fühlt sich in ihrer individuellen Existenz bedroht, wenn man ihr aus dem reichen Schatz der Erfahrung erklärt, daß die Hand fünf Finger und nicht vier habe und daß der Kopf in einem gewissen Größenverhältnis zum Körper stehen müsse. Der größte Wechsel auf die Zukunft eines Malers ist — sein Autodidaktentum. Man entsagt dem „natürlichen" Handwerk, ohne zur Gestaltung der höheren, der genialen Kunst befähigt zu sein.

Kunst kommt von Können. Einstmals verdarb Geschicklichkeit die Kunst, heute Nichtvermögen. Die Zwanzig-, Dreißigjährigen gebärden sich wie der alte Rembrandt und der mit dem Tode ringende Corinth. Wo diese Großen aufhörten, beginnen die Jungen ... Einstmals wurden aus Schülern Meister. Heute werden aus jungen Snobs Modeerscheinungen, die kurze Zeit am Kunsthändlerhimmel aufleuchten, um dann für ewig der Vergessenheit anheimzufallen ...

Vom Handwerk ging einst die Kunst aus; im Handwerk vollendete sie sich. Wer nicht die Kraft zu eigner malerischer Phantasie besitzt, begnüge sich mit der seiner Lehrer. Er wird sich damit eine Existenz und anderen eine Freude bereiten.

Nicht alle, die um Leibl malten, waren Genies. Aber es waren tüchtige Maler, deren Handwerk von solcher Gediegenheit und Kultur war, daß wir sie zu den besten Malern des 19. Jahrhunderts rechnen. Auf nichts anderem als ihrem Handwerk beruht die Größe der holländischen Kleinmeister. Man sollte sich diese Kleinen zum Vorbild nehmen, um wieder groß zu werden. Qualität ist alles, d. h. ein Handwerk, das überzeugt und in erschöpfender und wohltuender Weise auf die höheren Sinne und das Innere des Beschauers zwingend einwirkt.

Dr. Bruno Kroll



SAVELY SORIN. DAMENBILDNIS



ALBERT BIRKLE. WINTER IN SCHLESIEN

VOM ERLEBNIS DES MALERS

Das Wesentliche für den Nichtkünstler ist das Erlebnis, denn es ist das Leben schlechthin, während für den Künstler das Gestalten das Wichtigste ist. Trotzdem hängt das Gestalten sehr stark von der Intensität des Erlebnisses ab, und diese wiederum von der Empfänglichkeit des Herzens. Nicht mit Unrecht wird dem Künstler eine stärkere Empfänglichkeit zugesprochen, es ist deshalb nicht uninteressant, sich mit der Art des Erlebnisses und wie es sich vorbereitet zu beschäftigen.

Die folgenden Zeilen sind sehr persönlich und wollen sozusagen mir selbst meine Art zu erleben erklären. Ich bin der Meinung, daß ein schreckliches Erlebnis erschütternder und haftender auf den Menschen wirkt, als ein glückliches — wohl deshalb, weil es den von allen Lebewesen als dauerhaft ersehnten Zustand des Wohlbefindens stört und insofern als unerwünschte Ausnahme stärker zum Bewußtsein kommt. Darum halte ich die Empfänglichkeit des Herzens für intensiver, wenn von außen her Ahnungen des Entsetzens eindringen. Baudelaire sagt: „Spielt in der Ebene der kalte Sturm um die Reiser — und wird in langen Nächten die Windfahne heiser — dann öffnet wie nie in lauer Frühlingszeit — die Seele ihre Rabenfittiche weit!" Dann also, wenn Erscheinungen



ALBERT BIRKLE. TRÜBER WINTERTAG

der Natur, die irgendwo Furcht oder Trauer erwecken, auf die Seele einstürmen, wenn der Schutz lauer Gemütlichkeit wie ein Schleier zerrissen wird, dann liegt die Seele hilflos bloß und allen Regungen ist sie doppelt preisgegeben. Und doch werden sie von mir geliebt, gerade dann, wenn sie geeignet sind, Unbehagen zu erwecken; denn sie schaffen im Innern eine Dissonanz, ein Unbefriedigtsein, das zur Abwehr der Außenwelt überhaupt erst Schaffen und Malenkönnen auslöst. Ich suche die Arbeit und begehre daher, was sie mir möglich macht.
Und liebe wie sehr darum die unheimlich sich senkende Dunkelheit, die geheimnisvolle Nacht! den phantastischen Schnee und den melancholischen Regen oder die freudlosen, allen Wettern hingegebenen Länder des Nordens in den traurigen Zeiten des Jahres. Gleichsam elektrisiert empfindet dann jeder Nerv, und wie durch ein natürliches Narkotikum entsteht jener Halbwachzustand, der zum selbsttätigen Schaffen so überaus fruchtbar ist. Dann verlieren die Gegenstände ihre wirklichkeitswahre Gestalt, das Wissen um allzu Bekanntes, das endlos langweilt, löst sich auf und neu entsteht eine phantastische Traumwelt, die voller Geheimnis mich künstlerisch lockt und meine Sehnsucht zur Gestaltung drängt.
Es wird nicht das Unbeschwerte, Heitere und Schöne sein, das mich reizt. Denn ihnen fehlt der Schauer des Schrecklichen, der bis ins Tiefste erschüttert. Schönheit ist formal, bleibt Oberfläche. Wohl ist sie erhaben und groß, klar und unabänderlich, aber kein Geheimnis fesselt, nichts Unvollkommenes stört die Harmonie und drängt im Innern, sie umzubilden. Die liebliche, sonnige Landschaft des Südens, in der das Auge bis in die tiefste Ferne hinein jeden Baum und jedes Haus erkennt, ist in ihrer vollendeten Pracht so sehr sich selbst genug, daß der Phantasie nichts mehr zu tun übrig bleibt. Herrlich zum Anschauen, zum Genießen und darin sich zu bewegen, aber nichts treibt, sie zu malen. Ich suche ja nicht die Dinge und die Wirklichkeit, sondern das, was drüber hinaus Sonne und Licht nicht enthüllen, das Unaussprechliche hinter den Dingen, das erst fühlbar wird, wenn Wissen ausgeschaltet ist. Malen ist Träumen, ist ein schöpferisches Nichtstun, ist ein ganz Sich-Hingeben an die Dinge und eine Paraphrase über die Dinge, wie sie nicht sind.
Oh, wie erregt die nächtliche Straße der Stadt mit ihren huschenden Gestalten im flackernden Licht, ähnlich einem Höllenbilde des Breughel, oder mit den Schatten von Menschen, die öden Brandmauern trauriger Vorstadthäuser. Wie ergreift Sympathie für alles Kranke, Schwache, Enterbte dieser Welt. Wie verlangt es, von Geheimnis umwittert, gestaltet zu sein. Welche Fülle von Bildern formt das Innere beim Anblick eines trübe erleuchteten Fensters; welche Möglichkeiten birgt der Schatten einer Vorübergehenden, deren Bild gestaltet wird, und deren Wirklichkeit vielleicht schal und belanglos ist.
Wie beginnt die langweiligste Landschaft lebendig zu werden, wenn am Abend Rauch und Nebelschwaden lange Streifen ziehen, Häuser und Bäume merkwürdige Gestalten annehmen, groß und unwirklich ein Pferd, ein Mensch, ein Wegkreuz merkbar werden, wenn den Himmel eine fahle Sonne zu zerreißen droht. Das sind die großen starken Stimmungen, denen selbst der Nüchternste sich nicht entziehen kann, die den Künstler gewaltig packen und nicht loslassen, bis er im Bilde sich von ihnen befreit (daß dabei auf dem Weg zum Hirn und von da zur Hand oft alles wieder verloren geht, gehört zur Tragik des Künstlers, und daß von dem, was sichtbar übrig bleibt, nur wenig von ähnlich Eingestellten nachempfunden werden kann, zur Tragik der Kunst).

Vielleicht ist B. mehr Dichter als Maler!

Stimmungen, die unvergessen bleiben: Da ist das Land Oberschlesien mit seinen weiten Schutt- und Kohlenhügeln, dazwischen seinem armen kranken Rasen und den verrußten, armseligen Hütten der Menschen. Auf den Schlackenhalden raucht und schwelt es giftig, Geisern gleich platzt es auf, grünliche Gase entweichen und senken sich gefährlich über das durchwühlte und aufgerissene Land der Kohle. Tagaus und tagein speien seine riesigen Schlote schwarzen Rauch über kärgliche, baumlose Felder und verhüllen mit dichtem Schleier eine Sonne, die blutig überm Horizont sich neigt. Verzweigte Hallen greifen wie Arme eines riesigen Tieres ins wunde Erdreich, und im Licht glühender Herde stehen halbnackt, wie im Höllenfeuer, Menschen, die geschäftig hämmern und schmieden. Das Geräusch der Arbeit vermischt sich mit dem Läuten der Glocken, die irgendwo fern tönen, wie um Frieden vorzutäuschen und vergessen zu machen, daß tief unten im Schoße der Erde in kilometer-



ALBERT BIRKLE. BRESLAU



ALBERT BIRKLE. SCHLACKENHALDEN IN OBERSCHLESIEN

langen Schächten und Gräben Hunderte von Menschen in dumpfer Hitze unter unsäglichen Mühen und Gefahren verzweifelt ein kümmerliches Brot verdienen. Wie liegt da die Luft voller Schicksal und Ereignis! Wie stürmt von überall das Erlebnis ein, wenn müde und bei sinkender Nacht der ganze Trubel ratternder Wagen, kläglicher Pferde, schrill huppender Autos, deren Scheinwerfer jäh die Dämmerung zerteilen, in Lumpen gehüllter, farblos schwarzer Menschenmassen, über die leidtragende Straße der Stadt zu zieht.

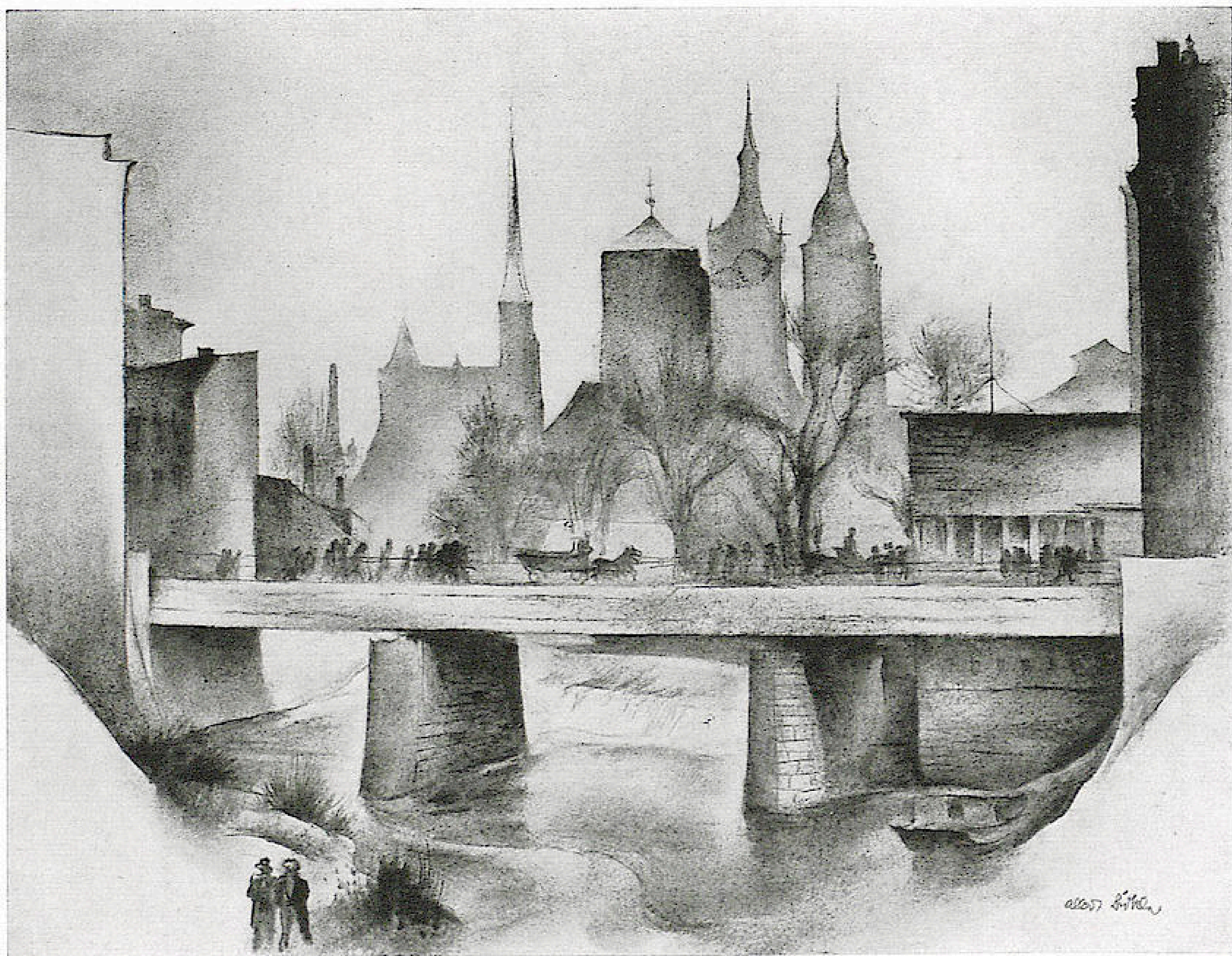
Da sind verrußt und verräuchert im Osten Städte, in denen die unglaubhaftesten Bilder greifbar werden, wenn merkwürdig irgendwo die Lichter im träg dahinfließenden Wasser glitzern, die Luft diesig ist, und wenn schwer, als wollte sie sie erdrücken, die Silhouette der gewaltigen Festung über der scheu sich duckenden Stadt erscheint. Straßen und Plätze sind da in der dürftig erleuchteten Vorstadt, von der aus man herabblickt, die so geladen sind von Stimmungen, daß sie die Spannung ganz großer mittelalterlicher Gemälde auslösen.

Oder ich erinnere mich eines einsamen Winters in den dünn besiedelten Bergen, nicht des heiteren, sonnigen, sondern des einschneidend bitteren, der Beben und Zittern macht durch Eis und Frost. Aber er dringt nicht ein in das Wohnhaus auf der Höhe, von dem aus man, geborgen wie im Innern eines Schiffes bei Sturm, weit über die Wogen der Berge in die immer wechselnden Stimmungen des Winters hinabblickt. Er hält die Menschen fern und läßt die klaren, ursprünglichen Formen des Lebens ahnen. Er zwingt, einfach zu sein. Alles Überflüssige der Zivilisation wird klein; eisern und überwältigend wirkt die Natur.

Kunst für Alle, Jahrg. 47, Heft 4, Januar 1932



ALBERT BIRKLE
WINTER
IN SCHLESIEN



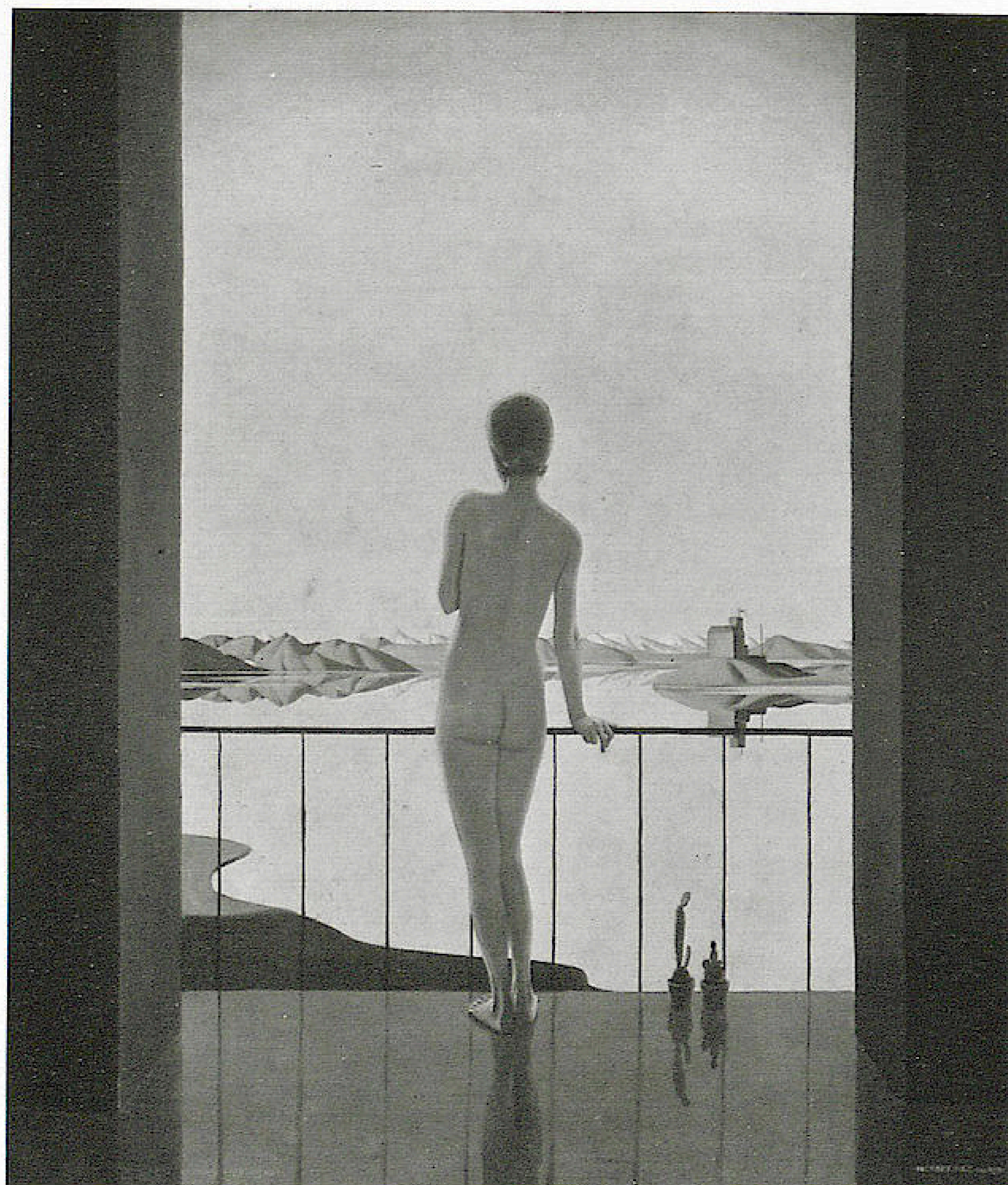
ALBERT BIRKLE. DOMINSEL IN BRESLAU

Wie liegt uns Heutigen das schon fern! Wie beglückend ist es, weitab vom Getriebe der Weltstadt hier das Erlebnis der herrschenden Natur wieder zu haben und den Sinn des Lebens zu verstehen. Das wird größer und stärker noch durch den Gegensatz der unheilvoll sich vergrößernden Stadt. Groß schreitet sie fort und vernichtet heute, wie nie in der Geschichte der Menschheit, Jahrtausende alter Kultur wahren Lebens, ohne wertgleichen Ersatz zu schaffen.
Natur wird enger und uns entfremdet. Um nicht als Mensch zugrunde zu gehen, fordert das erregende Geschehnis der Stadt ein Gegensätzliches. Immer wieder zieht es mich fort von den Menschen zur Natur, neu locken die Hochebenen Norwegens, die einsamen Seen Islands, die ewigen Schneeberge Grönlands und damit das einfache, selbstverständliche Leben der Fischer und Bauern.
Von diesen Dingen mehr in die neue Welt hinüberzuretten, scheint mir heute Aufgabe des Künstlers.

Albert Birkle



SEPP FRANK. TRIPTYCHON FÜR DAS ALTERSHEIM IN WARTENBURG BEI ALLENSTEIN



HERBERT REYL-HANISCH. MORGEN

ROMANTIK 1931

Unsere Zeit rühmt sich ihrer Sachlichkeit. Alles drängt zum Konkreten, zum überdeutlich Erfaßten. Freilich wurde auch schon oft bemerkt, wie hinter dieser (nur scheinbaren) Kühle eine heftige Spannung vibriert. Die Kühle ist nur eine starre Maske, durch deren Augenschlitze es, gequält oder jauchzend, hervorbrennt. Aber dann wirft doch zuweilen ein Künstler diese Maske ab — und die ewige Romantik springt hervor, Fernensehnsucht und Sehnsuchtsferne, Drang nach dem Unendlichen, dem Absoluten. Dagegen steht nun diese sehr reale, bunte Welt. Der Romantiker flüchtet ins Symbol, die Ironie, die Groteske. Und siehe — der eisige Wind der Zeit ist auch schon über die zuckende seelische Oberfläche dahingefegt und hat auch sie zur Erstarrung gezwungen...

So ergeht es zwei Wiener Malern, die hier wegen mancher inneren Verwandtschaft zusammengestellt werden. Dr. Sedlacek ist 1891 in Breslau



FRANZ SEDLACEK. FLUCHT NACH ÄGYPTEN



HERBERT REYL-HANISCH. NÄCHTLICHE STRASSE

als Sohn eines österreichischen Ingenieurs geboren, verlebte seine Jugend in Linz, studierte Chemie in Wien. Als Maler ist er völliger Autodidakt. Phantastische Federzeichnungen (in „Simplicissimus“ und „Muskete“) hoben ihn aus dem Dunkel. In die Ausstellungen der Wiener Secession reißen seine Bilder eine scharf charakteristische Falte: des panischen Entsetzens, der gruseligen Komik, des eisigen Spottes. Hart glänzend (wie ein stechender Blick), die Farben in heftigen Kontrasten, wie von Schleiflack überzogen, packen diese Visionen immer an empfindlicher, wehrloser Stelle und zwingen in eine gespenstige blaue Märchenstimmung, die von grellem Licht durchpeitscht ist. Wie hier die „Flucht nach Ägypten“, vom blendend weißen See her fahl erleuchtet, indessen dahinter Über-Dolomiten gleichsam die heimliche Angst der Fliehenden hinausschreien. Alles Wirre der Seele „zwischen Traum und Tag“ ist die Sphäre dieses grübelnden Chemikers, in dessen starre Formelwelt die Phantastik des Lebens wie ein Harlekin, umtanzt von Windhunden, hineinspringt. Kein Wunder, daß Meyrink von einigen seiner Bilder zu kleinen Geschichten inspiriert wurde.



HERBERT REYL-HANISCH. THALATTA, THALATTA!

Herbert Reyl-Hanisch (geb. 1898) stammt aus einer Urwiener Familie, der auch Grillparzer und Sonnleithner angehörten. Ein vorhandener mystischer Zug wurde durch seinen Lehrer Prof. Müller-Hofmann (der Kunstgewerbeschule) genährt und blüht nun in allen Bildern auf. Reyls Märchenland ist konzentrierte Wirklichkeit, die ja freilich das Leben zusammenpreßt und verengt — aber nur um diesen Preis war diese quattrocentistische Herbheit, diese scharfe Eindeutigkeit der wehenden Fernen zu erreichen. Jedes Porträt ist so vor die Unendlichkeit gestellt, mit dem Ewigen verbunden. Auch ihm werden Felsen, Bäume zu einem Ausdruck der Seele, wie er einmal eine ganze Serie von Affekten (die Furcht, das Staunen usw.) in Landschaften dargestellt hat.

Dr. Franz Ottmann



HERBERT REYL-HANISCH. VORSTADT



FRANZ SEDLACEK. DER FLÜCHTLING

BILD UND RAUM

Die Zeit der unbedingten Negation, von der die bildende Kunst gerade in der wirtschaftlich schwersten Zeit gehemmt und geschlagen wurde, scheint vorbei zu sein. Wir sind bereits in die Periode der gegenseitigen Verständigung und der Klärung der Begriffe, zunächst der Begriffe, eingetreten. Von vielerlei prominenten Seiten sind in der letzten Zeit Äußerungen abgegeben worden, die deutlich die Absicht kundtun, Baukunst und bildende Kunst wieder zusammenzuführen. — Zweierlei muß dabei aber streng auseinandergehalten werden.

1. Das Rahmenbild an der Wand:
In seinem im Jahre 1925 erschienenen Buch „Die neue Wohnung", das sich an die „Frau als Schöpferin" dieser Wohnung — wenn man so sagen darf: des wohnlichen Teils dieser Wohnung — wandte, hatte Bruno Taut geraten, alles, „was die Wand in ihrer Eigenschaft vernichte", also in der Hauptsache Bilder, Spiegel und plastischen Schmuck, zu entfernen. Jetzt gibt er hierzu eine Erläuterung, die den Künstlern annehmbarer klingen mag. Die Grenze zwischen bewußter und unbewußter Einwirkung der Gemälde auf den Raumbenutzer sei schwer zu ziehen; die unbewußte Einwirkung sei bedenklicher, wahrscheinlich weil sie leichter zur gewohnheitsmäßigen Abnützung führen kann. Auf jeden Fall hätten Malerei und Plastik ihre eigenen Lebensrechte und sollten den Beschauer aus der Sphäre des „Augenblicksgenusses" in die der ernsthaften Auseinandersetzung und Beziehung erheben. „Es kommt alles auf die Beziehung zwischen Bild und Mensch an, aber nicht auf die zwischen Bild und Raum. Vielmehr ergibt sich die Harmonie zwischen Bild und Raum erst dann, wenn die Beziehung zwischen Bild und dem den Raum benutzenden Menschen in Ordnung ist." Hiernach ist also der Vorwurf beseitigt, daß jedes Bild „die Wand in ihrer Eigenschaft vernichte".

Ebensowenig versteift sich der Herausgeber der „Form", Dr. Walter Riezler, länger auf einen grundsätzlichen Widerstand gegen das Rahmenbild. (Er nennt es „Staffeleibild", was eine unbeabsichtigte, aber doch mit Vorbedacht auszuschaltende Erinnerung an die Makartzeit erwecken könnte, die im Raum das Rahmenbild für sich und von allem gesondert auf eine Staffelei setzte.) In der Bauausstellung, in den Räumen von Mies van der Rohe, hätten, so schreibt Dr. Riezler, an der Wand „richtige Staffeleibilder" von Kandinsky und Picasso gehangen, „und man empfand es nicht als Dissonanz, nicht als Reaktion, sondern als eine sehr natürliche Sache (!), als wenn es nicht Bilder, sondern Wandteppiche wären, die ja nie verboten (!) waren". Man braucht es wohl nicht zu beachten, daß Dr. Riezler sich hier eine Hintertür offen läßt, zumal er wenige Zeilen später betont, daß es „der augenblicklichen Lage" entspräche, das Bild nicht in eine feste Bindung einzufügen, die ihm nicht gemäß sei, sondern ihm in höchstem Maße „sein Eigenleben zu lassen".

Man darf feststellen, daß der Besitzer des Bildes resp. Bewohner des Raumes — als ein nicht ganz unwichtiger Faktor — in die Wechselbeziehungen der Kunst im Raum wieder eingeschaltet wird. „Wir alle, die wir einmal den Glauben an das Staffeleibild verloren hatten und alles Heil von der Wand erwarteten, müssen vielleicht umlernen", so steht es jetzt in der „Form", dem Organ des Deutschen Werkbundes, zu lesen. Alles scheint jetzt dem Takt des Bewohners überlassen werden zu „dürfen".

2. Die bemalte Wand:
Sehr viel schwieriger ist hier die Prophezeiung für die Zukunft. Allseitig wird zunächst noch mit Negation operiert. Einstimmig ist man in der Forderung, daß eine künstlerische Zusammenfassung der Malerei und Bildhauerei mit der Raumkunst nicht mehr im alten „dekorativen" Sinne (der ja stets erst im Ausklang einer Stilperiode stattfindet) erfolgen dürfe. „Es muß für alle drei Künste ein anderer als jener Oberflächenbegriff des Dekorativen entstehen", verlangt Bruno Taut und wendet sich gegen die Mitläufer der neuen Baukunst, weil sie „die befreite Oberfläche nun selbst als etwas Dekoratives nehmen"; „in der Überbetonung der architektonischen Glätte, des reinen Weiß, des Nickels, des Stahlrohrs, im konstruktivistischen Spiel, als Selbstzweck wie überhaupt, in dem kostspieligen Umbiegen des Zweck- und Materialbegriffs" müsse man „ebenfalls schon eine Einengung des neu gewonnenen Begriffs über das Bauen sehen".

In der „Oberfläche" verteidigt jeder Architekt allerdings sein eigenstes Gebiet. Mies van der Rohe betonte auf der letzten Werkbundtagung, daß mit der Bemalung einer Wand „kein Bauproblem gelöst" werde, und Poelzig verlangt deshalb eine freie, und auf sich allein gestellte, künstlerisch-seelische Auswirkung von Plastik und Malerei in und an der Architektur. „Selbst der Kontrast der Wirkung ist besser als die geschickt modernierte Anbiederung an das, was sie (die Maler und Bildhauer) sich als moderne Architektur vorstellen."

Die Verwendung des gerahmten Wandbildes ist nun also von den zur Einsicht gekommenen schärfsten Vertretern der neuen Richtung wieder in die Hände des allein zuständigen Besitzers und Bewohners zurückgegeben worden, und man muß, entsprechend der früheren Gegenpropaganda, diese Tatsache zur weitesten Aufklärung des Publikums benützen.

Dagegen steht das Problem einer dem Geist der neuen Bauweise entsprechenden Mitwirkung von Plastik und Malerei an der inneren und äußeren Oberfläche des Baukörpers noch ganz offen; wie es scheint, soll den bildenden Künstlern die Beantwortung und Lösung durch die Tat zugeschoben werden.

Fritz Hellwag



EMIL EPPLE. GRABMAL FÜR DIE BAYERISCHE LANDESPOLIZEI
Teilansicht. Westfriedhof München

WER IST CARLO MÜLLER?

In Hamburger Privatbesitz befindet sich ein „Carlo Müller" bezeichnetes Guasche-Gemälde, das 68:106 cm mißt. Zwei etwa gleichgroße, ebenfalls signierte Stücke dieses sonst unbekannten Malers wanderten mit zwei etwas kleineren Bildern desselben kürzlich vom gleichen Besitzer an dessen Tochter nach Holland weiter. Letztere kenne ich nicht im Original, so daß ich nicht entscheiden kann, ob es sich — wie mir gesagt wurde — um „Aquarellskizzen" handelt, oder — was eher anzunehmen — ebenfalls um in Temperatechnik ausgeführte Stücke.

Die fünf Bilder stellen sämtlich Landschaften mit mehr oder weniger Staffage dar, die man in Italien beinahe lokalisieren zu können meint. Bei den zwei „Skizzen" handelt es sich den Architekturen und der Männertracht nach (z. B. die süditalienische Spitzkappe!) um italienisches Alpengebiet. Doch sind die Bilder wohl nur aus Reminiszenzen zusammenkomponiert.

Eigenartig, wie stark Carlo Müller in der Handschrift (der Baumschlag besonders!) an Geßner und diese Gruppe von Malern des 18. Jahrhunderts erinnert. Vor allem aber steht er Strack und Reinhardt nahe. Unbedenklich möchte man ihn in die deutsche Malergruppe in Rom aufnehmen; doch scheint er in dieser nicht verkehrt zu haben. Selbst in dem fleißig gesammelten Buch Noacks, „Deutsches Leben in Rom 1700—1900", ist er nicht erwähnt. Seiner Einstellung nach gehört Müller aber weniger zu jenen das Rokoko mit dem Klassizismus verbindenden Künstlern, deren Ideallandschaften niemals so ausgeprägt lokalgeographischen Charakter tragen wie die seinen, sondern mehr (wenn auch nicht rein!) schon zu denen, die später zu Realismus und impressionistischer Landschaft führen sollten. Man bedenke: unsere Bilder sind um 1830 erst gemalt! In dieser Künstlerpersönlichkeit scheint sich die eine Art aus der anderen zu lösen: es wird noch „gebaut", fraglos im Atelier gearbeitet; doch schon vermengt sich überall die Erinnerung an „Naturaufnahmen" mit dem in Formeln denkend Komponierten: ob es nun Tivoli oder Neapel sein mag, die Campagna oder (am stärksten in den „Skizzen") Oberitalien.

Das Wertvollste an Müller ist zweifellos der feine Zusammenklang der Farbe, die Tonigkeit. Wie der Himmel selbst etwa oder das Licht um die Baumkronen, im Gezweig, sein Widerschein im Wasser oder dessen durchleuchtete Tiefe, wie die Sonnigkeit um die Kleider der Menschen schimmert, das Bildganze einheitlich diesig zusammenzwingend, davon vermittelt die Schwarz-Weiß-Wiedergabe der Photographie leider sozusagen nichts. Die in sehr blaß ockerfarbenem und in bläulichem Grün bis zu gelblichem und rötlich wie von Abendsonne beschienenem Braun gehaltene Landschaft bindet sich mit der Bläue des Firmaments, die trotz ihrer Luftigkeit nicht leichter (also nicht als Loch in der Komposition der Malfläche!) wirkt, als das Gegenständliche. Einige buntstarke Farbtupfen — gern dunkles Rot und Blau oder auch ausgespartes Weiß des Grundes — leuchten beinahe raffiniert in dem einheitlich weichen Bildspiegel.

Der Maler ist Routinier; er hat gelernt, „kann" etwas, ist keinesfalls Dilettant.

Um so merkwürdiger, daß nirgends eine Nachricht über diesen Müller zu finden ist, keine weiteren Bilder seiner Hand bekannt sind, von denen es doch eine Anzahl geben muß! In Privatbesitz fallen mir da zufällig diese paar eigenartigen zwischen 1829 und 1831 datierten und signierten Bilder auf.

Diese fünf Werke Carlo Müllers sind in Italien gekauft; die Frau des bekannten hansischen Diplomaten Charles Godeffroy, Marianne, geb. Jenisch, brachte sie von dort mit. In ihrer Familie erbten sie sich weiter auf den jetzigen Besitzer Herrn F. F. Eiffe. Marianne Godeffroy muß Anfang der dreißiger Jahre im Süden gewesen sein; 1831 wurde ihr dort eine Tochter geboren.

Vielleicht ist durch diese Veröffentlichung etwas in Erfahrung zu bringen; werden doch nicht lediglich in diesem einen Privatbesitz Bilder Müllers sich befinden. Die Bekanntgabe der Bilder lohnt sich, auch wenn nicht der Wunsch mit der Veröffentlichung verbunden wäre, weitere Werke der Hand dieses völlig in Vergessenheit geratenen Carlo Müller zuschreiben zu können. Weder in Rom (Zimmermann, Biblioteca Hertziana) noch bei der Redaktion des Thieme-Beckerschen Lexikons (Vollmar) war etwas in Erfahrung zu bringen.

Harald Busch



Phot. Rompel, Hamburg

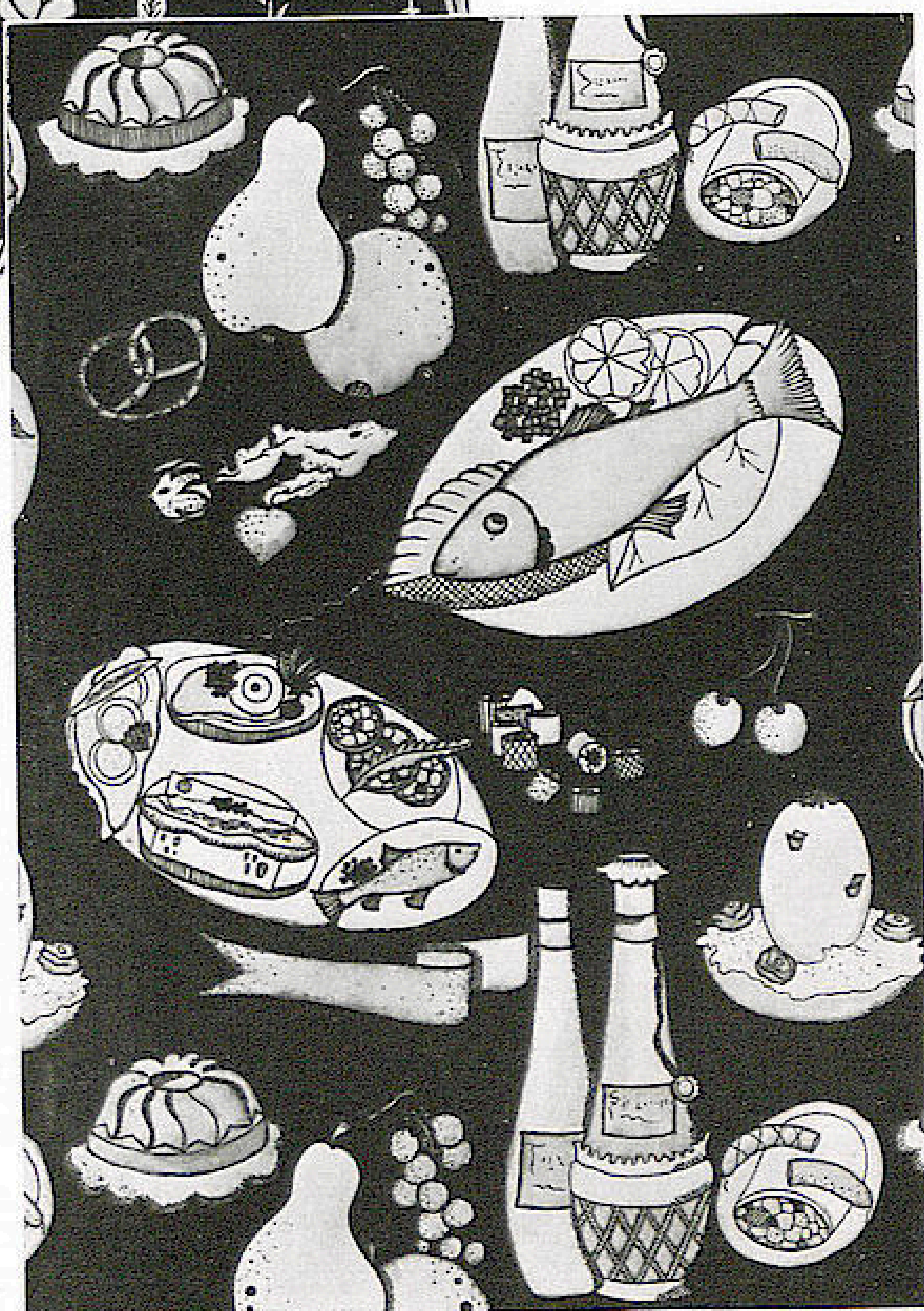
CARLO MÜLLER. IDEALLANDSCHAFT (CAMPAGNA?)



Phot. Rompel, Hamburg

CARLO MÜLLER. IDEALLANDSCHAFT (TIVOLI?)





ORIGINELLE PACKPAPIERE

Oben: Weihnachtspapier
Unten: Packpapier für Lebensmittel

Entwürfe von Emmy Zweybrück-Prochaska, Wien

FERDINAND VON MILLER UND LUDWIG I. VON BAYERN

Vor zwei Jahren ist in München ein Künstler gestorben, der wie ein reckenhaftes Denkmal aus einer längst verklungenen Zeit in die Gegenwart mit ihren anders gearteten Idealen und mit ihrer weniger erfreulichen sozialen Einschichtung der Künstlerschaft hereinragte: der Erzgießer und vormalige Akademiedirektor Ferdinand Freiherr von Miller, der das hohe Alter von 87 Lebensjahren erreichte. Er konnte sich noch des Besuches der berühmten Königsfavoritin Lola Montez, der Urheberin der Münchner Revolution von 1848, in der schon von seinem Vater geleiteten Erzgießerei erinnern, er war dabei, als das Riesenstandbild der Bavaria auf der Sendlinger Höhe über der Münchner Theresienwiese enthüllt wurde, er hat auch schon vor sechs Jahrzehnten, als eine Reise nach Amerika noch eine fast ungeheuerliche Angelegenheit war, „drüben“ ein Monumentalwerk der Münchner Erzgießerei aufgestellt. Vor allem aber hatte Ferdinand von Miller, der in einem langen, tatenreichen Leben die Leiter der Erfolge, Ehrungen und Auszeichnungen, der Ämter und Würden bis zur höchsten Sprosse erklomm, viele Erlebnisse mit einem um das Kunstleben Münchens und ganz Deutschlands einzigartigen verdienten Mann: mit König Ludwig I. von Bayern. Man sagte diesem äußerlich etwas rauhen, sonderlinghaften Manne nach, er sei ein „Original“; er war mehr und Größeres, er war ein Genie und hätte von sich reden gemacht, auch wenn er nicht auf einem Königsthron gesessen hätte.

Ferdinand von Miller ist, dank der Beziehungen seines gleichfalls bedeutenden Vaters, schon als ganz junger Mann mit dem alten König in Berührung gekommen. In der Künstlergesellschaft „Allotria“, deren Präsident Ferdinand von Miller durch eine Reihe von Jahren war, hat er sich einmal auf Anregung aus der Freundesrunde bereit finden lassen, über die Ludwigs-Zeiten und über seine persönlichen Erlebnisse mit diesem eigenartigen, aus dem offiziellen Format geratenen hohen Herrn zu erzählen. Nach Millers eigenem Bericht wiederhole ich hier, dem Andenken Ferdinand von Millers selbst huldigend:

König Ludwig war ungemein großzügig; er war praktisch veranlagt, hat seine Kunstwerke billig gekauft und mit wenig Geld großartig gebaut. Als er die Propyläen und die Basilika erbaute, kaufte er in Salzburg Schloß Leopoldskron, denn da gehörte ein Steinbruch dazu, aus dem er das Baumaterial für diese beiden Bauwerke herausholte. Bei Kelheim kaufte er Steinbrüche, um die Bausteine für die Befreiungshalle daraus zu gewinnen. Als er hörte, daß die Türken in der Schlacht bei Navarin so viele Geschütze verloren hatten, bat er, ihm zu genehmigen, die Geschütze heben zu lassen. Die gehobenen Kanonen, aus Bronze gegossen, kamen in die Münchner Erzgießerei. Immer wieder kam der König in die Erzgießerei und fragte: „Wieviel Kanonen sind noch da?“ Darnach richtete er seine Bestellungen von Büsten und Monumenten ein. Solange Kanonen da waren, ging den Münchner Bildhauern die Arbeit nicht aus. Damals wurde das Theater am Gärtnerplatz gebaut und das Stadtviertel darum herum erschlossen. Der König bestellte die Denkmäler für Klenze und Gärtner, obwohl die ja nichts mit dem Theater zu tun hatten. Auch sie wurden aus den Kanonen von Navarin gegossen. Der Kunstschriftsteller Friedrich Pecht ließ damals, in dieser denkmalsetzenden Zeit, einen Artikel los, es sei scheußlich, daß in München alle Denkmäler so blank aufgestellt würden wie Kessel; man könne da gar nichts unterscheiden in den Formen; in Paris seien die Denkmäler bronziert, wenn sie aufgestellt würden und das mache einen viel günstigeren Eindruck. Ferdinand von Miller, der in seiner Jugend in Paris das Verfahren erlernt hatte, nahm sich den Artikel Pechts zu Herzen, er patinierte also das Monument Gärtners und gab ihm braune Bronzefarbe, während er den Klenze unpatiniert ließ. Dann ließ er durch den Adjutanten den König in die Erzgießerei einladen und ihn bitten, zu unterscheiden, ob er die Figuren patiniert wünsche. König Ludwig konnte bekanntlich sackgrob sein, so grob aber wie an diesem Tage hatte ihn Miller noch nie gesehen. „Ich verbitte mir das“, fuhr er den damals noch sehr jungen Künstler an, „zum Teufel,

---

Wir verweisen bei dieser Gelegenheit auf das soeben im Verlag F. Bruckmann AG. erschienene Erinnerungswerk „Ferdinand v. Miller erzählt“, herausgegeben von Prof. Dr. Stollreither. Leinen M. 6.50.

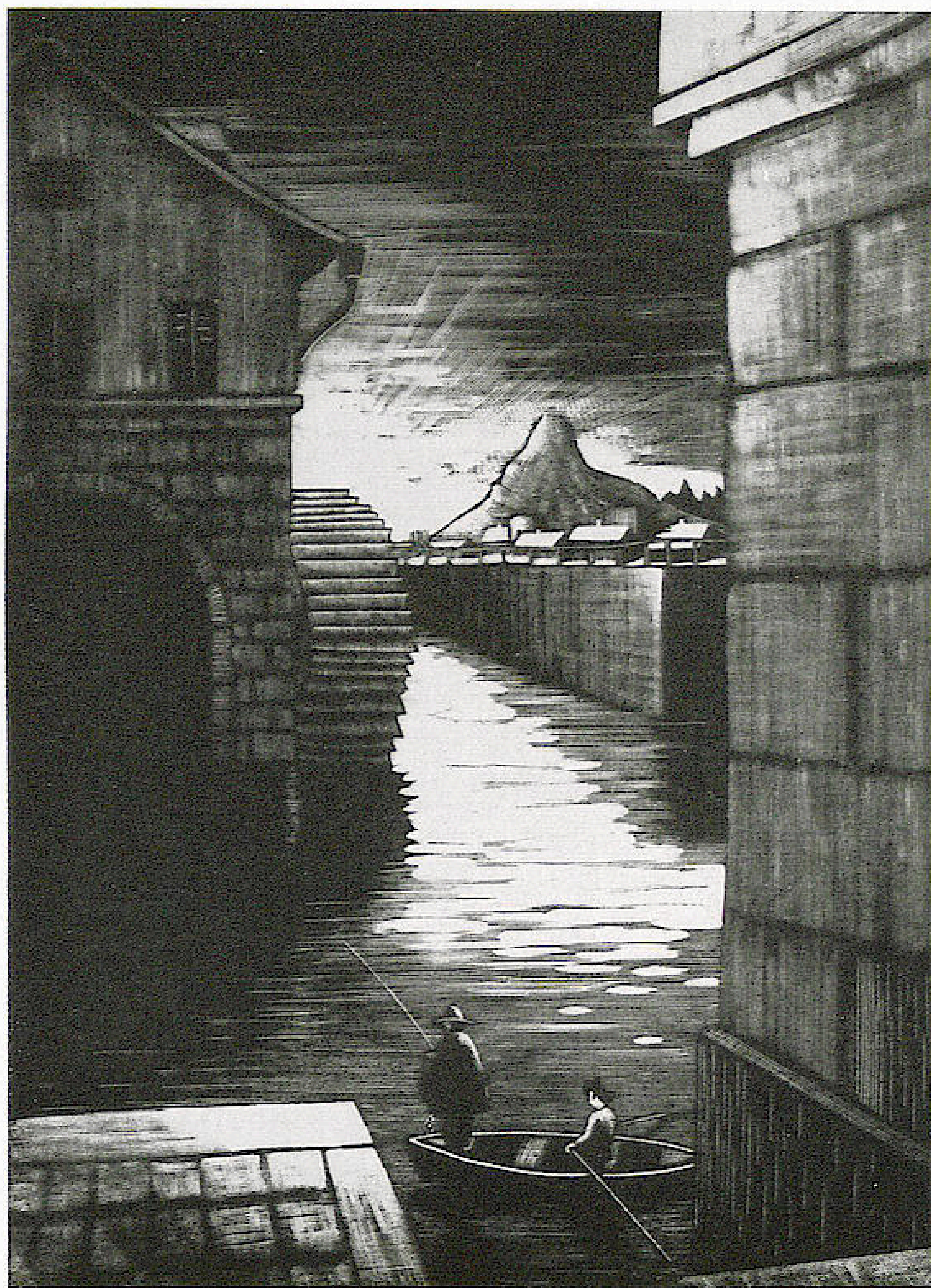
so wie ich sie bestellt habe, müssen sie auch gemacht werden! Sie junger Mensch meinen, Sie können arbeiten wie es Ihnen beliebt, die Figuren werden nicht aufgestellt!!" Dabei hatte er die Figuren, die im Atelier aufgestellt waren, noch gar nicht angesehen. Daher wandte sich Miller an ihn: „„Ja, bitte Majestät, sehen Sie sich die beiden Figuren an; die eine ist bronziert, die andere nicht. Der Pecht hat geschrieben — —"" „Was, Pecht, ich pfeife auf Pecht!! Ich will sie nicht, ich bezahle sie nicht." Dabei kniff er die Augen ganz zu, ein Zeichen schlechtester Laune. Miller ließ ihn stehen, ging zum Atelier, machte die Tür auf, und nun war der König erstaunt: „Ich glaube gar, Sie sind beleidigt; wie können Sie denn beleidigt sein, wenn Ihnen der König etwas sagt? Ich bin doch in meinem Recht!" „„Nein, Majestät, weil Majestät mich gar nicht haben reden lassen. Diese Figur ist patiniert und in einer halben Stunde ist sie wieder blank wie die andere. Der Pecht hat geschrieben, sie seien wie Kupferkessel."" „Selber Kessel! Jetzt scheuern Sie sie wieder blank. Ich will, daß die Natur patiniert wie bei den Römern; das weiß der Pecht garnicht." Dabei nahm er, nun wieder ganz versöhnt und bei Laune, Ferdinand von Miller am Arm und schlenderte mit ihm in der Erzgießerei umher.

Einige Jahre nachher beschloß die Stadtgemeinde München, ihrem großen König ein Denkmal zu errichten. Ludwig hörte davon und besuchte Miller senior, der dem Gemeindekollegium angehörte und eingeweiht war. Der König horchte ihn aus: „Ist das recht, zu Lebzeiten ein Denkmal? Es freut mich ja sehr! Aber zu Lebzeiten! Und wer soll es denn machen?" „„Majestät haben den Künstler zu wählen und müssen sich halt überlegen, wer die Sache machen soll. Ich würde vorschlagen, daß man verschiedenen Künstlern den Auftrag gebe, eine Skizze zu machen."" „Wieviel Geld ist denn da?" „„Hunderttausend Gulden."" „Hunderttausend Gulden — ja, da kann man ja eine Reiterstatue machen!" Wiedenmann, Halbig, Löwe wurden nun beauftragt, Skizzen zu machen. Halbig, ein sehr weltgewandter, eleganter Mann von besten Umgangsformen, auf die er sehr viel hielt und die er auch für sich selbst beanspruchte, hatte einen sehr guten Entwurf gemacht, aber kein Reiterdenkmal. „Das ist ja keine Reiterstatue", warf der König ein. „„Ja, Majestät sind ja auch kein Reiter!"" „Aber Sie sind ein Kamel, Halbig! Nehmen Sie es mir nicht übel, aber Sie sind ein Kamel. Glauben Sie denn, Marc Aurel habe in Rom am Kapitol eine Reiterstatue erhalten, weil er ein guter Reiter war? Sie sind ein Kamel! Adieu!" Betrübt und geärgert kam der König zum alten Herrn von Miller: „Es ist schrecklich, keiner bringt ein Denkmal zusammen, wie es mir gefällt. Ich kann doch nicht nach Berlin gehen, um mir ein Denkmal machen zu lassen!" Miller riet nun, Ludwig solle sich im Museum bei Schwanthaler den Entwurf für das Denkmal des Königs Wenzel ansehen: der König im Krönungsornat zu Pferd, das von zwei Pagen geführt wird. „Sie auch!" rief da der König aus, „der eine sagt, ich sei kein Reiter, und Sie wollen, daß mir das Pferd geführt wird — pfui Teufel!" Und fort war er. Aber schon nach einer Stunde kam er zurück: „So, jetzt war ich im Schwanthaler-Museum. Sehr schöne Skizze. Aber das Pferd kann ich mir nicht von zwei Buben führen lassen; da würde ich lächerlich werden. Anders wird's doch nicht gehen. Ich werde zu Wiedenmann gehen, der soll die Reiterstatue machen, wie er sie entworfen hat." Aber Wiedenmann benutzte die Skizze Schwanthalers, was heute niemand mehr weiß, und aus den zwei Pferdeführern entstanden die zwei Pagen, die links und rechts vom König zu Pferd stehen und von denen man nicht weiß, was sie zu tun haben.

Die Reiterstatue war gegossen und Ferdinand von Miller hatte sich vorgenommen, sie in einem Stück in einer Art Triumphzug an ihren Aufstellungsplatz an der Ludwigsstraße zu bringen. Damals waren die auf dem Weg dahin gelegenen Propyläen noch nicht fertig, nur der Mittelgang war für Fußgänger passierbar. Miller setzte es durch, daß er mit der Statue auf dem sechsspännigen Wagen durch die Propyläen fahren durfte. Es war wirklich ergreifend, wie der König als erster durch die Propyläen durchkam; er hat wunderbar in dem marmornen Rahmen ausgesehen. An einem Ast der großen Bäume des Gartens am Lotzbeck-Palais verfing sich das Zepter des Königs; Miller schrie sogleich Halt!, aber schon war der Stab umgebogen und abgebrochen; an der Barer Straße, da wo Lola Montez, des Königs einstige Favoritin, gewohnt hatte, fiel das Zepter herunter. „Es war ganz merkwürdig, dieser Moment", beschloß Miller seine Erzählungen um den König, „ich habe das Zepter aufgehoben und es in den Wagen hineingelegt, aber so ist der König ohne Zepter in der Ludwigsstraße eingezogen". W.

GUSTAV KLIMT. DIE FREUNDINNEN

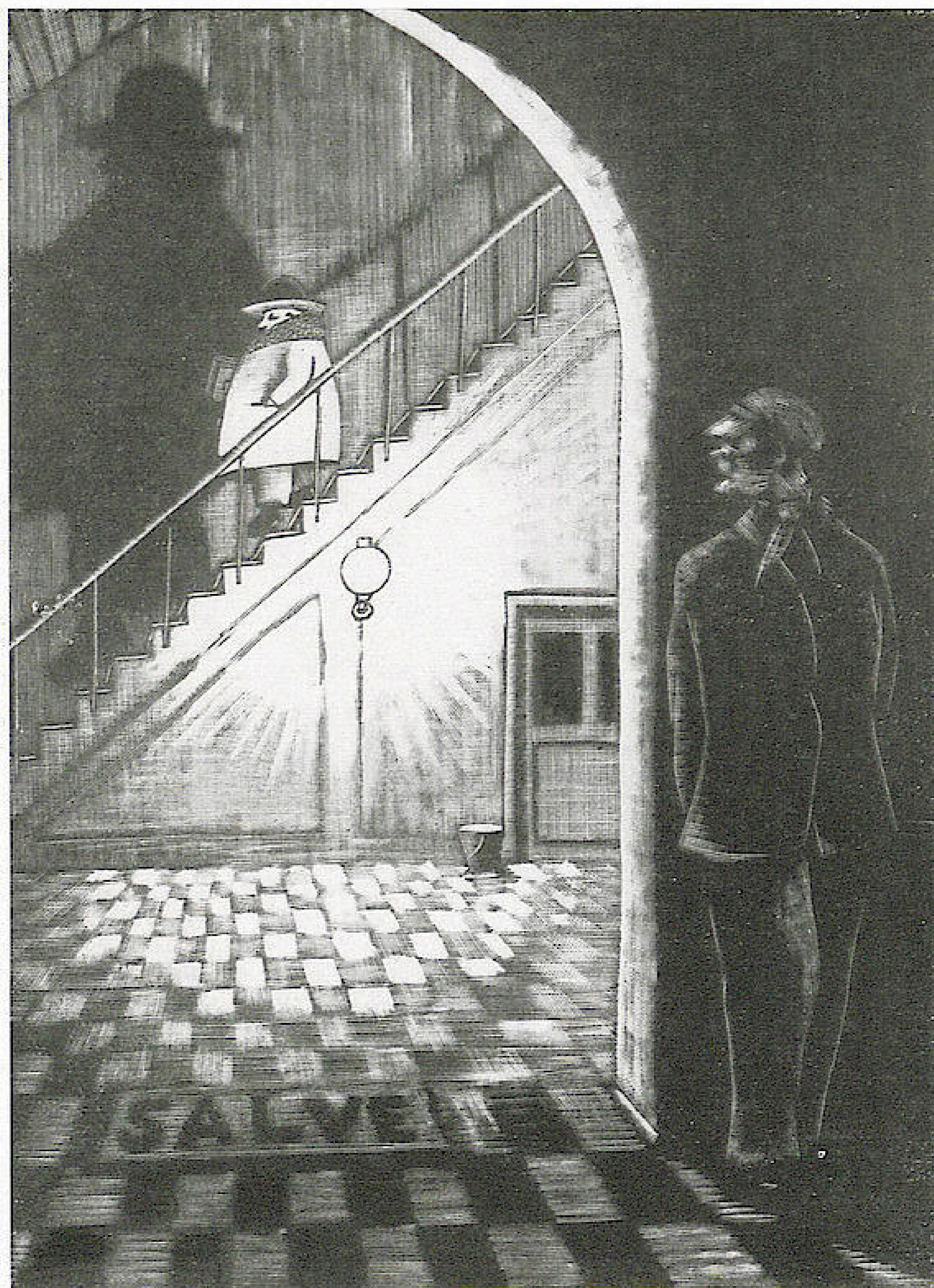
Aus dem Werk „Gustav Klimt — eine Nachlese“ (Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien) S. Seite 152



OTTO NÜCKEL. DIE MÜHLE. METALLSCHNITT

DER GRAPHIKER OTTO NÜCKEL

Nückel ist in neuerer Zeit auch mit Malereien hervorgetreten. Man begegnete seinen besinnlichen, einer lyrischen Empfindung freien Lauf lassenden Bildern während der letzten Jahre ziemlich regelmäßig in den Ausstellungen der Münchner Neuen Sezession. Sie sind eine Art hübscher Gelegenheitsgedichte in der Art der Kleinmeister vor hundert Jahren und erzählen gerne gütig humorvoll von den Freuden und Mühen des kleinbürgerlichen Lebens. Oder Nückel sucht die Landschaft dort auf, wo sie am stillsten ist und läßt Natur und Mensch, wie er ihnen begegnet ist und wie sie von ihm erlebt wurden, im Bilde aufs neue lebendig werden. Es ist eine qualitätvolle Malerei ohne allen Lärm und artistische Renommage (einer Gefahr, der



OTTO NÜCKEL. ÜBERFALL. METALLSCHNITT

gerade reich Begabte so leicht unterliegen); sie verleugnet nicht das Autodidaktentum. Aber was könnte auch heute ein Maler Besseres tun als den unerlebten Atelierrezepten, die keinen mehr interessieren, abzuschwören und die Dinge und Gedanken, die ihn bewegen, mitzuteilen?
Überzeugender noch als der Maler erscheint der Zeichner und Graphiker Nückel. Wenn er zeichnet, ist er ganz in seinem Element. Seine romantischen Neigungen zu mehr humorvoller als satirischer Betrachtung menschlicher Unzulänglichkeiten, zum Spukhaften und zum hintergründigen Witz, sein starkes, einfallsreiches illustratives Talent können sich in der Zeichnung freier und glücklicher auswirken. Ja hier bewährt er sich als ein Meister hohen Rangs. Man wird Nückels ironisch gelassene Laune, seine humorvolle satirische Art, die alles eher als bösartig ist, die lebendige Einbildungskraft, die fast jedes seiner zahlreichen graphischen Blätter so beglückend bekundet, gern und unschwer mit der Tatsache in Verbindung bringen, daß der Künstler einer alten Kölner Patrizierfamilie entstammt. Die Lust an allerlei Mummenschanz und Drolerien, die behende, skurille Phantasie, die unverhohlene Freude am



OTTO NÜCKEL. THEATER. ZEICHNUNG



OTTO NÜCKEL. DIE KLEINEN ALLTAGSSORGEN. ZEICHNUNG

funkelnden Spiel von List und Ironie — all das scheint dem Wesen des Kölners und Rheinländers so durchaus zu entsprechen. Zwar wählte schon der Kölner Pennäler mit Vorliebe Bilder der Münchner „Jugend“ zu seinen Zeichen- und Malvorlagen und er mochte sich von dem harmlosen Freigeist, der damals in München herrschte, angezogen fühlen. Gleichwohl hat seine spätere Kunst mit der Münchner Illustrationskunst wenig oder nichts gemein.

Als Nückel 1910 nach München kam, um sein in Freiburg begonnenes Medizinstudium fortzusetzen, lockten ihn bald die Malerateliers mehr als die Hörsäle der Anatomie. Er trat mit dem Maler Leopold Durm in nähere Beziehung; die Zeichnungen Alfred Kubins wirkten auf ihn

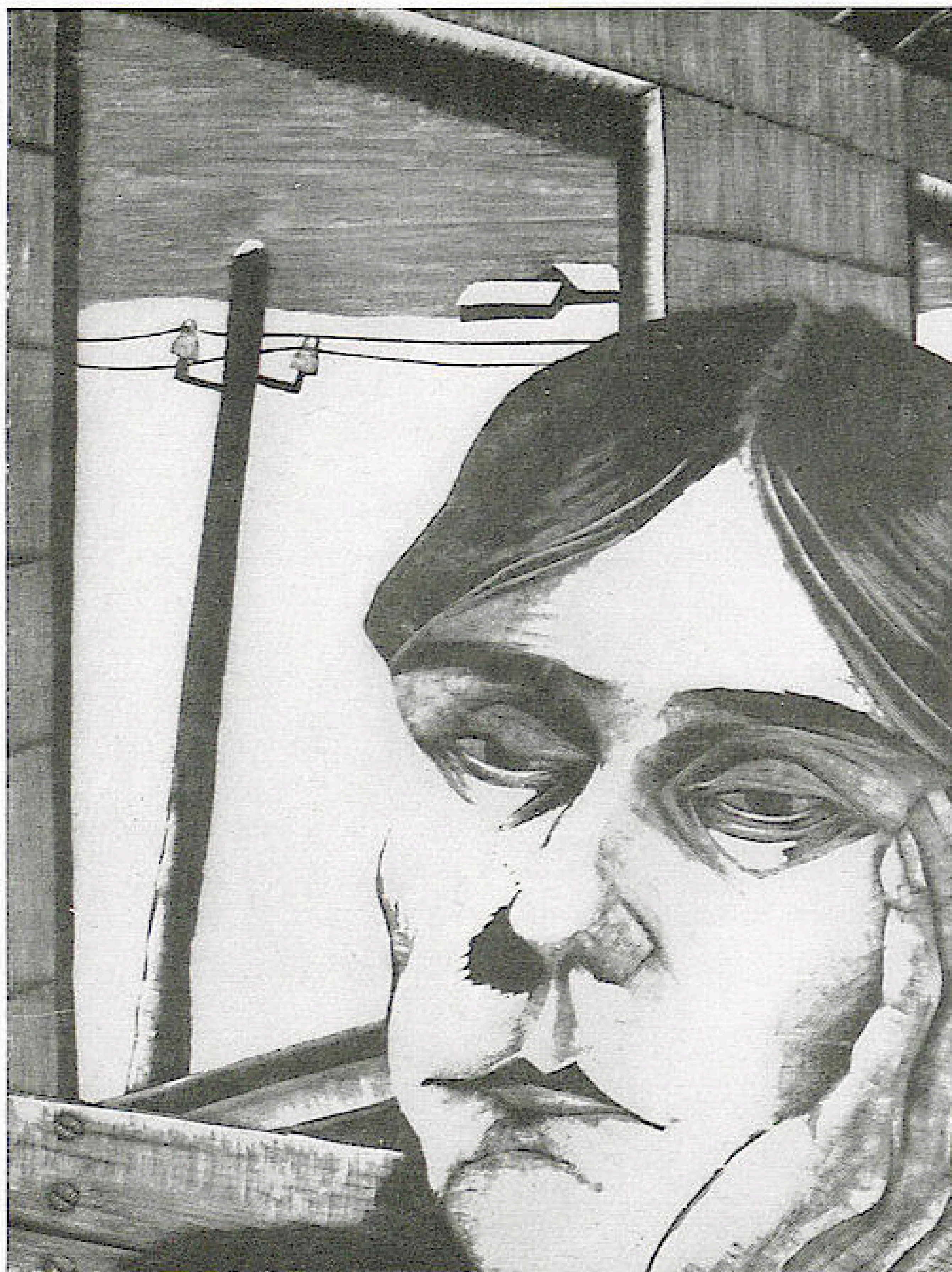




OTTO NÜCKEL

OBEN:
ABENDSPAZIERGANG
(METALLSCHNITT)

UNTEN:
MANN AM FENSTER
(ZEICHNUNG)



OTTO NÜCKEL. KOPF. METALLSCHNITT

ein. Endlich war der Entschluß gefaßt, die Anatomie mit der Knirrschen Malschule zu vertauschen, wo Nückel nach dem Modell zeichnete. Aber sehr bald schon ging er zum freien Vorstellungszeichnen und, angeregt durch den Dichter Alexander Moritz Frey, auch zur Illustration über. Noch vor dem Kriege entstand eine erste Holzschnittfolge zu Freys „Solneman der Unsichtbare". Nückel hält sich nicht sklavisch an den Text, sondern die seiner Art ganz entsprechende Dichtung regt ihn zu einer selbstschöpferischen Illustration an. Seine eigene Welt behauptet sich neben der des Autors. Nach dem Kriege schuf dann Nückel in dem Atelier Leibls in Aibling, das er bis 1923 gemietet hatte, Illustrationen zu Freys „Spuk des Alltags", A. Th. Hoffmanns „Meister Floh" und Thomas Manns „Der kleine Herr Friedemann". Er war jetzt vom Holzschnitt abgekommen und fand in dem bisher wohl noch von keinem andern Künstler verwendeten Bleischnitt eine graphische Technik, die seinem Wunsch zu stärkeren malerischen Wirkungen in Schwarz-Weiß mehr entgegenkam und die er seinen Intentionen in vollkommenster Weise dienstbar gemacht hat. In Blei hat er eine endlose Reihe teils drolliger, teils grausiger romantisch-phantastischer Szenen geschnitten. Gütig humorvoll wird das provinzstädtische Spießertum karikiert. Dämonische Traumbilder gewinnen Gestalt. Das eigene Selbst wird ironisch bespiegelt. Und wieder und wieder hebt sich in Metallschnitten und Handzeichnungen aus dem spukhaften Zwielicht dieses Oeuvre ein Blatt von großer Gestalt heraus.

Nückel bedarf keines begleitenden Textes mehr wie der Illustrator im allgemeinen. Seine Phantasie spricht sich restlos in der sichtbaren Gestaltung aus. Seine Bilder können der Textbeischriften entbehren. So durfte er auch wagen, einen textlosen Bilderroman zu schaffen, der vor einigen Jahren im Delphin-Verlage in München unter dem Titel „Schicksal, eine Geschichte in Bildern" erschienen ist. Ein Hintertreppenroman mit trinkenden Ehemännern, Feuersbrunst, Verführern jeglicher Gestalt, Nebenbuhlern, Zuhältern, Huren, Totschlag und was alles so dazugehört. Vor keiner Banalität schreckt er zurück; er bezieht sich auf keine Idee oder Tendenz wie Masereel in seinen Bilderromanen. Grausam, nackt, banal wird das Leben geschildert, wie es ist und wie es in ihm zugehen kann. Zweifellos ein spannender Roman, der sich lückenlos lesen läßt wie ein gedrucktes Buch. Volkstümlich wie die Münchner Bilderbogen. Aber kein literarisch gut durchgestalteter Roman. Doch welche Fülle und Kraft in den einzelnen Bildern (wenn nicht in allen 200 Bildern, so doch in den meisten). Hier spricht die Kraft des Talents Otto Nückel.

Hans Eckstein

GOETHE UND DIDEROTS „ESSAI SUR LA PEINTURE"

EIN BEITRAG ZU GOETHES STELLUNG ZUR BILDENDEN KUNST

Im Herbste des Jahres 1798 gab Goethe in den „Propyläen" einen Teil der Schrift Diderots „Essai sur la peinture*)" in eigener Übersetzung heraus, erweitert durch ausführliche kritische Anmerkungen, in denen er sich mit Diderot auseinandersetzte. Diese Arbeit bietet einen tiefen Einblick in des Meisters Kunstanschauung. In der Einleitung bemerkt Goethe, daß er sich nur deshalb mit der schon vor 30 Jahren erschienenen Schrift kritisch befasse, weil „Diderots Gesinnungen in der neueren Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken" und eine „leichtsinnige Praktik begünstigen".

Im ersten Abschnitt, der von der Zeichnung handelt, fordert Diderot einen möglichst engen Anschluß an die Natur; der Künstler soll geradezu Fachmann auf medizinisch-anatomischem Gebiet sein. Mit Recht scheidet hier Goethe scharf den Künstler, der „nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen" sei, von dem reinen „Naturbetrachter", der „das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Notwendige kennenlernen" müsse. „Der Künstler fühlt ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in denen der Naturforscher als in seinem Vaterlande herumwandelt." Wenn aber Diderot im folgenden die von der Natur durchaus „korrekt" (Goethe verbessert „konsequent") gebildete Gestalt eines Buckligen beschreibt und der Kritiker dazu bemerkt, man dürfe eine solche Figur wohl schwerlich in einem Kunstwerk dulden, so zeigt sich hier deutlich Goethes klassizistische Einstellung, die von der Malerei des deutschen Mittelalters nichts wissen will und die eben neu erstandene Form des Mittelalters, die Romantik, hart befehdet. Wenn Diderot im Zusammenhang mit diesen Gedanken wünscht, man solle den Künstler „entschuldigen", der, seinem Naturstudium zuliebe, einmal die „konventionellen Regeln (der Schönheit)" überschreitet, so entschuldigen wir Heutigen dies nicht nur, sondern wir fordern es geradezu. Goethe aber betont strenge den Wert des akademischen Studiums und gewisser Kunstgesetze, an die sich der Künstler halten müsse. Auf eine physiologisch ganz richtige Beobachtung Diderots, daß man in einem normalen Gesicht die Nase nicht verdrehen dürfe, ohne gleichzeitig weitere Verschiebungen im Gesicht vorzunehmen, geht Goethe überhaupt nicht ein, weil ihm der bloße Gedanke an ein unsymmetrisches Gesicht in der Kunst unerträglich ist, selbst, „wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche". Wenn aber Diderot verlangt, der Künstler müsse eigentlich — genau wie die Natur — jeden Körperteil so bilden, daß ein Anatom aus dem Teil aufs Ganze schließen könne, so entgegnet Goethe mit Recht, daß der Künstler, „dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, gedachte, eine menschlich vollendete, zurückgeben" müsse.

Recht widerspruchsvoll aber klingt es, wenn der Kritiker dem Verfasser zwar zugesteht, daß „charakteristische, wenn auch nicht schöne Proportionen", wie sie das Alter, die Gewohnheit*) usw. hervorbringen, in einem Kunstwerk „gar wohl ihre Stelle finden" dürften, daß aber „Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen Kunst zu verbannen" seien! Hier spricht der unbedingte Anhänger der klassischen Kunst, der sich erinnert, daß die Griechen in ihrer besten Zeit keine naturalistischen Kinder dargestellt haben, sondern nur verkleinerte Erwachsene. Die Reize des kleinen Kindes, das wunderbar Charakteristische des greisen Körpers will der Klassizist nicht gelten lassen. Mit Genugtuung hat Goethe beobachtet, daß die griechische Kunst „jungfräuliche Mütter vorlügt".

Diderot, der doch offenbar das strengste Naturstudium empfiehlt, behauptet, die allzu genaue Kenntnis der Muskeln könne den Künstler dahin bringen, daß er keine Haut und kein Fett mehr sehe und deshalb alles zu stark, zu hart und

*) Man beachte im folgenden, daß Diderot und Goethe unter „Malerei" auch Plastik und Zeichnung verstehen, wie Lessing in seinem „Laokoon".

*) Diderot denkt an körperliche Veränderungen, die durch einseitige Tätigkeit — z. B. des Schmiedens — entstehen.

(Fortsetzung S. 144)



WERNER PEINER. PARADIESTEPPICH. TEILSTÜCK

Mit Genehmigung des Kunstsalons Hermann Abels, Köln



WERNER PEINER. PARADIESTEPPICH. TEILSTÜCK

Mit Genehmigung des Kunstsalons Hermann Abels, Köln

TORE STRINDBERG

Bei einem jeden, der die internationale Bildhauerausstellung zu Zürich im vergangenen Sommer besuchen konnte, mußte meines Erachtens das Werk des schwedischen Bildhauers Tore Strindberg im Gedächtnis haften. Man blieb nicht sogleich vor diesen Kunstwerken stehen, die ein fein kultivierter Künstlergeist geschaffen, sondern wanderte durch die Ausstellung mit wechselnden Eindrücken weiter. Allmählich wurde doch die Erinnerung an ein angenehmes Erleben stärker, und man mußte wieder zu Tore Strindbergs „Mädchen“ und zu seinem „Krokus“ zurückkehren. Die stille Sprache dieser Schönheitswerte war für einen Augenblick von anderen, lauteren Wirkungen übertönt worden. Der Rhythmus der weichen gleitenden Linien, die stille Harmonie der Formen und das gut abgewogene Gleichgewicht aller Teile vermittelte ein ästhetisch echtes Wohlbefinden. Lange verweilte man, sympathisch berührt von dem wahren Wesen dieser Kunstwerke.

Tore Strindberg und Schwede! Ist er vielleicht verwandt mit August Strindberg, dem berühmten Dichter und Verfasser so vieler wunderbarer Schauspiele? — Tore Strindbergs Vater war ein Vetter des Schriftstellers. Wenn auch die äußere Form im Werk der beiden Künstler nichts Gemeinsames hat, so haben sie doch eine innere treibende Kraft, die dem gleichen Ziele zustrebt, nämlich dem ewig Wahren. Die Sehnsucht zur künstlerisch schaffenden Tätigkeit ist also ein Erbteil von Tore Strindberg.

Ein älterer Bruder von Tore Strindberg spielte schon als Kind mit dem Zeichenstift und war von Natur aus ein geborener Künstler. Die Sorge für des Lebens Notdurft bewog jedoch seinen Vater, den Großkaufmann Johann Oskar Strindberg, den Sohn einem praktischen Beruf zuzuführen. Aber die Sehnsucht zur Kunst ließ ihm dort keine Ruhe. Er reiste nach Amerika und wurde dort ein tüchtiger Architekt.

Dies wurde eine lehrreiche Erfahrung für den Vater, der sein Unverständnis für die künstlerischen Anlagen Tore Strindbergs nicht wiederholen wollte. Er war 17 Jahre alt, als der Vater ihn mit zu dem berühmten schwedischen Medaillengraveur Adolf Lindberg nahm und ihn der Leitung dieses gediegenen Künstlers anvertraute. Tore Strindberg machte dort eine nützliche Schule durch. Doch der Beruf des Medaillengraveurs war nicht das Ziel seiner Wünsche. Sein Genius hatte tragkräftigere Flügel. Die Lehrzeit bei Adolf Lindberg brachte ihm Kenntnisse bei, die er so verdienstvoll u. a. in einer ausgezeichnet fest geformten und ganz genau porträtähnlichen Plakette vom Sohn seines Lehrmeisters Erik Lindberg an den Tag legte.

Zielbewußtheit und die feste Überzeugung, daß er etwas zu geben habe, führten Tore Strindberg dazu, während der Lehrzeit von seinem Verdienst so viel zurückzulegen, daß er später die Kunstakademie beziehen konnte. Und so war auch er bereit, das Suchen nach dem ewig Wahren aufzunehmen. Seine ersten Lehren in der künstlerischen Gestaltung der Medaillengravierung hat er stets als wirtschaftliche Grundlage für größere Aufgaben benutzt, zu denen er sich immer wieder hingezogen fühlte. Konsequent suchend ist er von einem zum anderen gegangen, geführt von dem ewig Tragenden in aller Bildhauerkunst — dem organischen Bewegungszusammenhang der Formen. Dies ist der unumgängliche Grundsatz, der in der genialen Vollendung das Bildwerk zum Kunstwerk macht und ihm einen Rhythmus verleiht, der es mit Poesie oder Musik auf eine Stufe stellt. Daß Tore Strindberg wirklich dieses Gefühl des organischen Rhythmus' als Verbindungsglied zwischen Skulptur, Poesie und Musik besitzt, beweist sein Drang, häufig in gebundener Form das Bild des werdenden Kunstwerks zu konzentrieren, das in seiner Phantasie bereits Gestalt genommen hatte. Bei Krokus, einer Frauenfigur in einfachen, reinen Formen und Linien, ist er auf diese Weise an seine Arbeit herangetreten. Zur Gestaltung des ewig Wahren und Schönen bedarf es keiner überschwenglichen Gebärden. Mit einfachen Mitteln kann man es erreichen, aber man muß es mit vollkommener Harmonie zwischen dem Gedanken des Kunstwerks, seines Ausdrucks und Linienrhythmus darstellen. Dies ist in aller Kunst unumgänglich, in alter sowohl wie neuer, vielleicht doch am meisten in der modernen Kunst, da diese auf die Einzelbehandlung verzichtet und mit den Ausdrucksmöglichkeiten der



TORE STRINDBERG. ARTEMIS

Nationalmuseum Stockholm



DETAIL DER NEBENSTEHENDEN PLASTIK



TORE STRINDBERG. KROKUS. GARTENPLASTIK



TORE STRINDBERG. BRUNNEN „DIE FÜNF ERDTEILE“ AM EISENMARKT IN GOTENBURG



EUROPA



AMERIKA



ASIEN

TORE STRINDBERG

FIGUREN DES BRUNNENS

Form, der Linie oder — in der Malerei — auch der Farbe arbeitet. Das Suchen nach dieser ewigen Wahrheit kehrt wieder in allem, was Tore Strindberg geschaffen hat. Man muß lange vor seiner Diana mit der Gazelle im Stockholmer Nationalmuseum verweilen und man wird finden, daß sie so stark komponiert und in ihrer schlicht gegossenen Form so gearbeitet ist, daß sie ein vollkommen harmonisches Wohlbefinden erreicht. Dieser Eindruck verstärkt sich, je länger und je öfter man das Werk betrachtet. Darin besteht eine wesentliche Eigenart von Strindbergs Schaffen, seien es nun seine Porträtköpfe von Erwachsenen oder von Kindern, Gebäudeskulpturen, seine Stuckreliefs in der Stockholmer Engelbrektskirche oder die dekorativen Skulpturen in der dortigen Technischen Hochschule usw.

Eine von der Tradition gegebene Auffassung von Johannes dem Täufer hat der Künstler in einer Statuette persönlich gestaltet. Der Ausdruck der Detailform ist stark beschreibend und die Figur ist zu rhythmischer Einheit verbunden durch die leichte Beugung des Kreuzes, einen einfachen und genialen Kunstgriff.

Eine große monumentale Aufgabe hat Strindberg mit dem Brunnen auf dem Eisenmarkt in Gotenburg gelöst. Dieser besteht aus einer mächtigen Urne, die in der Mitte von einem Schiff gekrönt wird, welches die Seeverbindungen von Gotenburg mit den fünf Weltteilen versinnbildlicht, deren Personifikationen um das Brunnenbassin herumsitzen. Es ist ein mächtiges und stark ausdrucksvolles Werk, in dem das Gestaltungsvermögen des Bildhauers voll zu seinem Recht gekommen ist. Die fünf Frauenfiguren können ohne Zweifel zu den besten Werken schwedischer Bildhauerkunst gerechnet werden, und was sie dieses Urteils würdig macht, ist gerade der Umstand, daß sie aus der ewigen Wahrheit der Skulptur erwachsen sind: der organischen Konsequenz der Bewegung und der Harmonie des Stoffes, der Formen und der Linien.

Axel Sjöblom

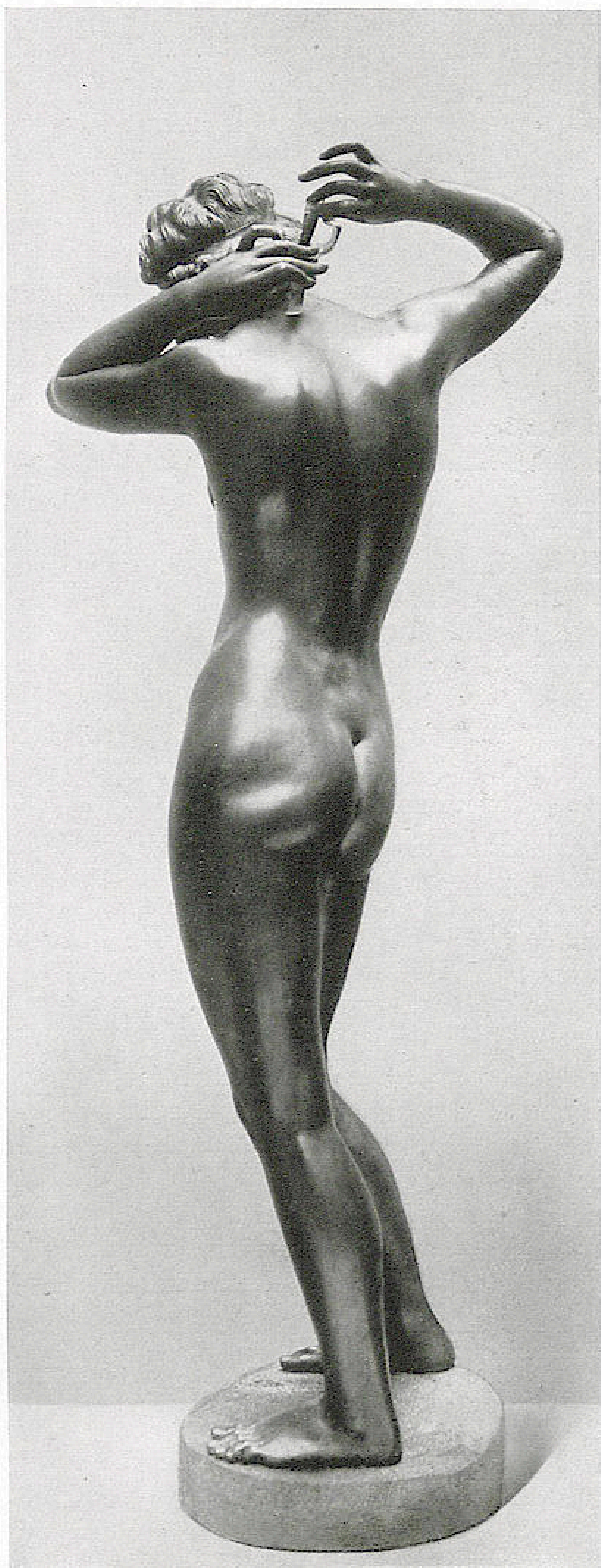
GOETHE UND DIDEROTS „ESSAI SUR LA PEINTURE"

(Fortsetzung von Seite 135)

trocken arbeite; da empört sich in Goethe der Akademiker, und er verteidigt mit allen Mitteln das eingehende Studium der Anatomie. („... was ist das Äußere einer organischen Natur anders als die ewig veränderte Erscheinung des Innern?") Noch heftiger bekämpft er die an sich gewiß richtige Meinung Diderots, daß auch die sieben Jahre Aktzeichnen, die auf der Pariser Akademie vorgeschrieben waren, leicht zur Manier führen könnten, weil man immer dasselbe Modell vor sich sähe, und weil dieses keine natürlichen, sondern die von dem Professor ihm aufgezwungenen Stellungen einnehmen müsse.

Wie fein ist auch Diderots Bemerkung, daß man sehr oft auf Gemälden „akademische" Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen finde, die „nur denen imponieren, welchen die Wahrheit fremd ist". Trifft das nicht genau auf die von Goethe so begünstigten Maler des Klassizismus zu? Goethe weiß hierauf nur zu erwidern, daß sich der Künstler vom Modell nicht einschränken lassen dürfe, sondern daß er es zu verarbeiten trachten müsse.

Ein Satz hat den Kritiker Goethe besonders gekränkt: „Es gibt nichts Manieriertes, weder in der Zeichnung, noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhaft nachahmt. Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike" — schreibt Diderot! — Die Antwort Goethes läßt auch an Schärfe nichts zu wünschen übrig: „... im allgemeinen genommen, ist in deinen Schlußworten keine wahre Silbe." Aber an diese Absage schließt Goethe eine so überraschend moderne Behauptung, daß er selbst vor ihrer Konsequenz erschrickt, ja, sie geradezu „paradox" nennt, hervorgerufen durch Diderots Paradoxie: „Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk; aber in einem Kunstwerk kann fast alle Natur erloschen sein,





TORE STRINDBERG. MÄDCHEN

und es kann noch immer Lob verdienen.“ Ist das noch Goethe, oder hören wir einen Expressionisten des 20. Jahrhunderts?
Daß an einer späteren Stelle Goethe dem Verfasser im allgemeinen recht gibt, wenn er die Karikatur in der Malerei ablehnt, können wir aus Goethes Mentalität wohl verstehen. Diderot behauptet geradezu: „... alle Karikatur ist im bösen Geschmack“, und Goethe läßt nur das Charakteristische gelten, rät aber dem Künstler, sich vor Karikatur, Fratze und völliger Disharmonie zu hüten.
In der Frage, ob oder wieweit die Farbengebung mit den Organen des Malers und seinem Naturell zusammenhängt, stimmen Goethe und Diderot ziemlich überein. Doch ist es bezeichnend, daß Goethe die Farbenfreudigkeit „gesunder, starker Nationen“ und der Kinder hervorhebt und zufügt, daß „der gebildetere Teil (der Menschen) die Farbe flieht, teils weil sein Organ geschwächt ist, teils weil es das Auszeichnende, das Charakteristische vermeidet.“ (In solchen Zeiten war stets das letzte Ziel aller Vornehmheit: Nicht auffallen!) Wer dächte hier nicht an die matten Farben der Klassizisten.
Wie unsympathisch dem abgeklärten Klassiker Goethe in dieser Zeit alles Wildgenialische erschien, zeigt sein Spott über Diderots durchaus ernstgemeinte Schilderung des echten Malergenies. Goethe nennt seine Schilderung einen „französischen Fratzensprung“ und kann es auch nicht gutheißen, wenn Diderot anschließend behauptet: „Die Harmonie eines Bildes wird desto dauerhafter sein, je kühner, je freier der Farbenauftrag war, je weniger die Farbe... gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat.“ Und wenn er den Maler bedauert, weil er dem Dichter gegenüber im Nachteil sei: „Oh mein Freund, welche Kunst ist die Malerei! Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Darstellung nicht genug tun.“ In einem Brief an seine Mutter vom Jahre 1847 schreibt A. Feuerbach auffallend ähnliche Gedanken nieder: Wenn der Dichter arbeitet, „denkt er in Worten, also schreibt er die gedachten hin, und da ist seine ganze Seele; der Maler denkt, und wenn er ans Machen geht, so kommen diese hundert Schwierigkeiten, da muß Kontur sein, da Farbe und Zeit, das ist die Hauptsache, und die Zeit schläfert ein, so malt er und malt sich hinein, wird immer kühler und kühler, und zuletzt kann er sich nicht mehr denken, wie er anfangs gedacht, ... ich wollte, es käme ein Engel vom Himmel, der malte mit Götterhand so, wie man denkt“. Wie merkwürdig, um nicht zu sagen philiströs, klingt es, wenn hier Goethe antwortet: „... Das, was dich, den Redner (Dichter), ängstigt, das macht des Künstlers (Malers) Glück; da, wo du ungeduldig eilen möchtest, fühlt er das schönste Behagen.“ Ob Goethe seinen Werther, seinen Götz, ja selbst seinen Tasso wohl mit diesem „schönsten Behagen“ geschaffen hat? Wieder sehen wir die akademischen Maler der klassizistischen Zeit, ja wir sehen Goethe selbst behaglich in einer schönen Landschaft sitzen und zeichnen.
Wir haben absichtlich die starken Widersprüche betont, die uns in dieser kritischen Schrift Goethes deutlich entgegentreten. Wer mit offenen Augen Goethes gesamte Schriften zur bildenden Kunst durchforscht, wird überall dieselbe Beobachtung (des Widerspruchs) machen. Die Lösung des Problems liegt in Goethes Doppelbegabung auf dem Gebiete der bildenden Kunst: Goethe der Maler und Goethe der Kunstkenner und Ästhet. Er hatte Maler werden wollen; er zeigt dafür große Begabung, aber er kommt über einen geschmackvollen Dilettantismus nicht hinaus. Es fehlt ihm nicht an Technik, wie oft behauptet wurde — Technik hätte sich erlernen lassen — aber es fehlt am Letzten, am wirklich Schöpferischen. Von Goethe dem Maler wäre niemals eine neue Kunstrichtung ausgegangen, denn er steht fest auf dem Boden seiner Zeit, der Zeit des Klassizismus, und er lehnt alle neuen Versuche, wie die Romantik, die doch formal dem Klassizismus noch sehr nahe stand, schroff ab. Da er sein praktisches Unvermögen in der Malerei erkennt, versucht er, wenigstens auf die Maler seiner Zeit Einfluß zu bekommen, um gewissermaßen von ihrem Pinsel seine Ideen verkörpern zu lassen. Auch das mußte scheitern. — Aber daneben steht der geniale Ästhet, der in logischer Gedankenfolge den Ansichten seiner Zeit vorauseilt und die tiefsten Grundprobleme der Malerei aufdeckt, dabei aber manchmal vor den letzten Folgerungen erschrickt, weil sie seiner Praxis widersprechen; der aber gerade durch diese wissenschaftlichen Kunsttheorien auch noch unserer Zeit unumstößliche Wahrheiten zu verkünden hat.

Dr. Kiefer (Pforzheim)



GEORGE SEURAT. BADENDE

GEORGE SEURAT

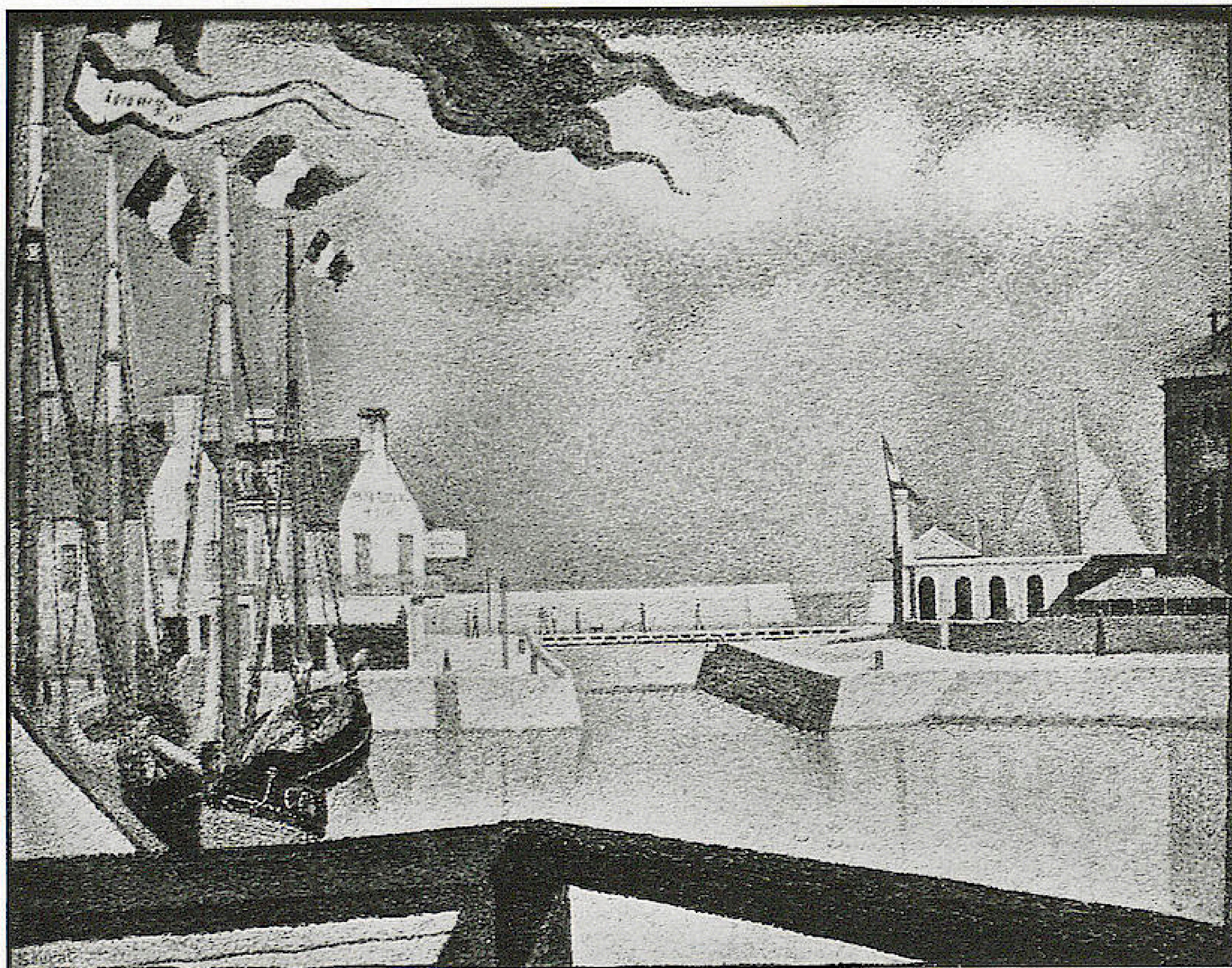
Der französische Maler George Seurat ist 1891, 32 Jahre alt, gestorben. Man hat sich daran gewöhnt, ihn als den Begründer des Neo-Impressionismus neben Signac zu stellen. Die Betrachtung erfordert eine Revision, denn Seurats Werk weist weit über die kleine Gegenbewegung des Impressionismus und ihren literarischen Theoretiker hinaus. Es führt unmittelbar in die Gegenwart.

Seurat muß zusammen genannt werden mit Munch, Kandinsky, Nolde. Von ihm aus geht der Weg über Feininger in unsre Zeit.

Daß man den Franzosen bisher nur als Nachfahren des Impressionismus, als ersten Pointillisten betrachte, daß man ihm gewissermaßen nur nebenbei sein Bemühen um Überwindung einer rein optischen Eindruckswelt zugestand, liegt an Seurats frühem Tod. Im jugendlichen Alter ist er dahingegangen, in einer Epoche eines Malerlebens, die kaum über die erste Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hinausreichen konnte. Und doch lehrt bereits eine oberflächliche Betrachtung seines Werkes, daß hier um neue Fundamente gerungen wurde, daß hier bereits der Keim ausgebildet war, der die Malerei wieder zu größeren, architektonischen Aufgaben bringen wollte. Hätte dieser Maler nur zwei Jahrzehnte länger gelebt, würde er heute vor Cézanne genannt werden, als einer der wenigen, auf dem die Nachgeborenen aufbauen konnten.

Es war charakteristisch für diesen kühlen und leisen Menschen, daß er wohl nur von einer Leidenschaft beherrscht wurde, der des Methodischen, des Konstruktiven, des exakt Klaren. Von diesen Voraussetzungen aus führte er die Technik des Impressionismus zu ihrer letzten Konsequenz.

Die wissenschaftliche Arbeitsweise, die sich damals auch der Kunst bemächtigt hatte, rückte die Gesetze der Optik als technisches Schaffensprinzip an die Spitze. Die wissenschaftliche Untersuchung des Lichts, das damals viel diskutierte Problem der Komplementärfarben, ließ es dem

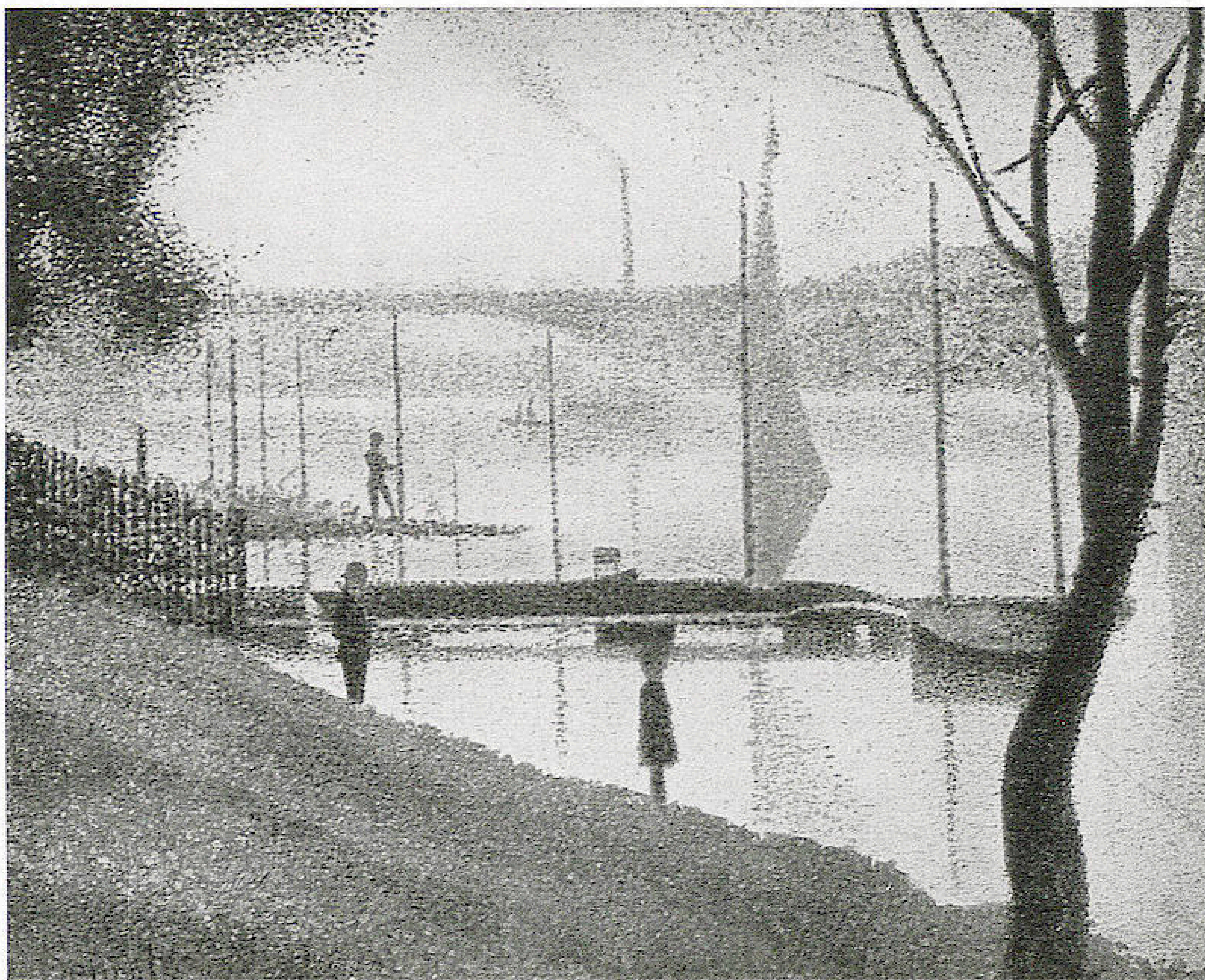


GEORGE SEURAT. PORT-EN-BESSIN

jungen Seurat wichtig erscheinen, die Farben in ihrer Reinheit anzuwenden, um durch unvermischtes Nebeneinanderstellen klarster Farbpartikelchen jene höchste Leuchtkraft zu erreichen, die den Impressionisten noch vorenthalten war. An Stelle des Tons wurde die reine Farbe gestellt. Der Weg hierzu war zunächst rein analytisch. Der Maler arbeitete mit dem Licht wie ein Optiker, mit den Bestandteilen der Palette wie ein Chemiker, mit dem Farbauftrag wie einer, der die Geheimnisse der Spektralanalyse untersucht. Den Bildern mußte naturgemäß etwas Wissenschaftlich-Chemisches anhaften, etwas Gläsernes, Seifenblasenhaftes, etwas von dem Licht, das aus durchleuchteten Prismen fällt.

Aber schließlich war hiermit nur die Technik gekennzeichnet, deren sich der Künstler auf seinem Wege, als Kind seiner Zeit und gemäß seiner Wesensart, zunächst bedienen mußte. Es war ihm jedoch um mehr zu tun. Seurat wollte nichts anderes, als die Malerei aus dem leeren Virtuosentum, aus einem bequemen Sensualismus befreien. Er wollte die Zufälligkeit, die der Impressionismus hochgepriesen hatte, ausrotten und an ihre Stelle das Gesetz rücken. Ihm dämmerte etwas davon, daß die Malerei andere Aufgaben hat, als anmutig-liebenswürdige Naturausschnitte hinzustellen. Er wußte im Tiefsten, daß die reizvolle Epidermis einer schwimmenden schwankenden Lichtwelt überwunden werden mußte im Sinne eines Knochengerüsts, einer festen Konstruktion, die nicht einer individualistischen Willkür überlassen werden durfte. Er sah, daß es galt, die Malerei aus einer kultivierten Wohnstubenkunst zu ihren großen und ewigen Monumentalaufgaben zurückzubringen.

Seurat gehört zu einer Generation, die instink-



GEORGE SEURAT. BRÜCKE VON COURBEVOIE

tiv in ihrer Kunst die nationalen Wesenszüge des eigenen Volkes klar zum Ausdruck brachte. Seurat war so sehr Franzose wie Munch Norweger, Nolde Niederdeutscher ist. Sein Hang zur Analyse, seine fast mathematisch gefärbte Leidenschaft, seine deutliche Liebe für den Klassizismus, die ihn als Fortsetzer Ingres' erscheinen läßt, seine konstruktivistische kühle Besessenheit zeugen davon, wie ausdrucksvoll sich hier französischer Geist manifestierte.

„De la forme nait l'idée“ hatte Flaubert gesagt und der französische Graf Rivarol hatte bekanntlich eine Preisaufgabe der Preußischen Akademie „Was ist französisch?“ mit einer Arbeit gelöst, die in dem gesperrt gedruckten Satz gipfelte: „Was nicht klar ist, ist nicht französisch“. Klarheit in einer fast verstandlichen Prägung spricht aus den Bildern dieses Malers. Daß sie jedoch nie in nackter Nüchternheit hervortritt, liegt an jenem zarten träumerischen Grundakkord, in den hier Mensch und Landschaft getaucht sind, an jener zarten sinnlichen Verfeinerung, die dem Reiz des Atmosphärischen nachtastete, auf den Spuren einer Wiedergeburt des Dichterischen in der Malerei, das den Vorgängern ferngelegen hatte. Aber auch der Traum verliert nicht die methodische Exaktheit. Er ist nach einer strengen linearen Ordnung mit mathematischer Gesetzlichkeit aufgebaut. Sein Weg ist eine neue Architektonik der Form, sein Ziel ist eine neue Monumentalmalerei.

Eine kleine Flußlandschaft mit einer Bäuerin des Dreiundzwanzigjährigen steht noch ganz im Banne eines tonigen, verschwommenen Impressionismus. Bald darauf begann er klassizistische Schulbilder mit einem Netz von farbigen Punkten zu überziehen. Die Methode hatte mit Leidenschaft von ihm Besitz ergriffen. Im folgenden



GEORGE SEURAT. SEINELANDSCHAFT

Jahr 1883 erstand sein Gemälde „Badende" und hier erschien bereits der Maler Seurat, wie er heute in unserem Bewußtsein lebt. Es sind Badende am Strand der Seine. Das Licht leuchtet und flirrt, der Hintergrund mit der Brücke wird zu einer lichten Fata Morgana. Aber die nackten Oberkörper der jungen Männer verraten, schon beinahe plastisch umrissen und in einer fast geometrischen Aufteilung der Leinwand, daß hier die Widerspiegelung von Lichteffekten auf der Netzhaut überwunden werden soll im Sinne einer architektonischen Raumgliederung. 1886 stellte er nach zweijähriger Arbeit sein großes Gemälde „Un dimanche d'été à la Grande Jatte" fertig. Paare, junge Frauen und Männer, promenieren im Park am Rand eines Ufers. Die Gestalten steil aufgerichtet, der Hintergrund zuweilen transparent. Kinder, Hunde und Affen spielen auf dem Rasen und unterstreichen in seltsamen arabeskenhaften Bewegungen den strengen Vertikalparallelismus der Gesamtkomposition. Deutlich spürt man, welche gewaltige Menge an Zeichenstudien diesem Bild zugrunde liegt und in der Tat hat Seurat, bevor er ein Bild oder einen Menschen malte, zahllose Zeichnungen und Entwürfe angefertigt, um zu einer endgültigen Formung zu kommen.

Als die Pariser dieses Bild sahen, brach ein Sturm der Entrüstung los. Aber der Durchbruch Seurats war erfolgt. Es kam im gleichen Jahre zur Gründung der „Indépendants" durch die radikalen jüngeren Künstler, die sich um Seurat scharten, und man hatte bald die Genugtuung, daß ein anerkannter Impressionist wie Pissarro der neuen Vereinigung beitrat. 1888 zeigte Seurat seine Bilder in Amsterdam, wo er öffentlichen Beifall fand

und eine starke Wirkung auf die jungen holländischen Maler übte. 1890 stellte er den „Chahut" aus, das ornamentalste seiner Bilder, das die Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen am stärksten auf die geometrische Formel zu bringen sucht. Die Starre dieses Bildes, das Meier-Graefe veranlaßt haben mag, von einer „Mechanik des Spleens" zu reden, war jedoch für ihn ebenfalls nur ein Übergang, wie sein letztes Bild „Le cirque" beweist. Zwar ist sie hier noch nicht völlig überwunden, aber sichtbar wird bereits, daß sich der Maler nach neuen Zielen hin entfernt. Das Ornament ist hier bereits wieder in fließende Bewegung verwandelt. Vor den Parallelstreifen der Ränge mit den Zuschauern beginnt die Manège sich zu drehen; die Seiltänzerin auf dem Schimmel, der Zirkusdirektor, der Clown, die Musiker bringen das Ganze in eine musikalische Schwingung, ohne das monumentale Gerüst des Baus verwirren zu können. Seurat starb vor der Vollendung des Bildes. Aber ein neuer Ton kam zum Klingen, wie man ihn im 19. Jahrhundert noch nicht vernommen hatte.

Überblickt man das Werk dieses Mannes, das an endgültigen Prägungen (gemessen an der kurzen Schaffenszeit von knapp neun Jahren) reich ist, sieht man sich seine kleinen Marinen an, von denen eine gerade Linie zu den prismatischen Seestücken Feiningers führt, oder seine Figurenzeichnungen, die in äußerster Einfachheit den menschlichen Körper auf seine vom Licht umspülte Grundform zurückführen, so daß man stark an die Figurinen Oskar Schlemmers denken muß, betrachtet man schließlich seine größeren Gemälde, so erkennt man das geniale Werk eines leisen und feinen Menschen, dem das Schicksal die letzte Entfaltung vorenthalten hat. Seine stille Tragik liegt darin, daß hier, in einer dunklen Ahnung um die höchsten Aufgaben der Malerei, der Aufbau mit rein formalistischen Methoden und nicht aus dem Vollbesitz eines seelischen Ausdruckswillens versucht wurde.

Doch wahrnehmbar in einem hellen Klingen der Farben, in einem träumerischen lichten Gerüst, in einer musikalischen Kontrapunktik von Farben und Formen wird das Wollen eines Künstlers, der am Rang und an Zukunftsträchtigkeit viele Impressionisten überragt, deren Namen in Deutschland häufiger genannt werden, als der von George Seurat.

Bruno E. Werner



GEORGE SEURAT. ZEICHNUNG

GUSTAV KLIMT – EINE NACHLESE

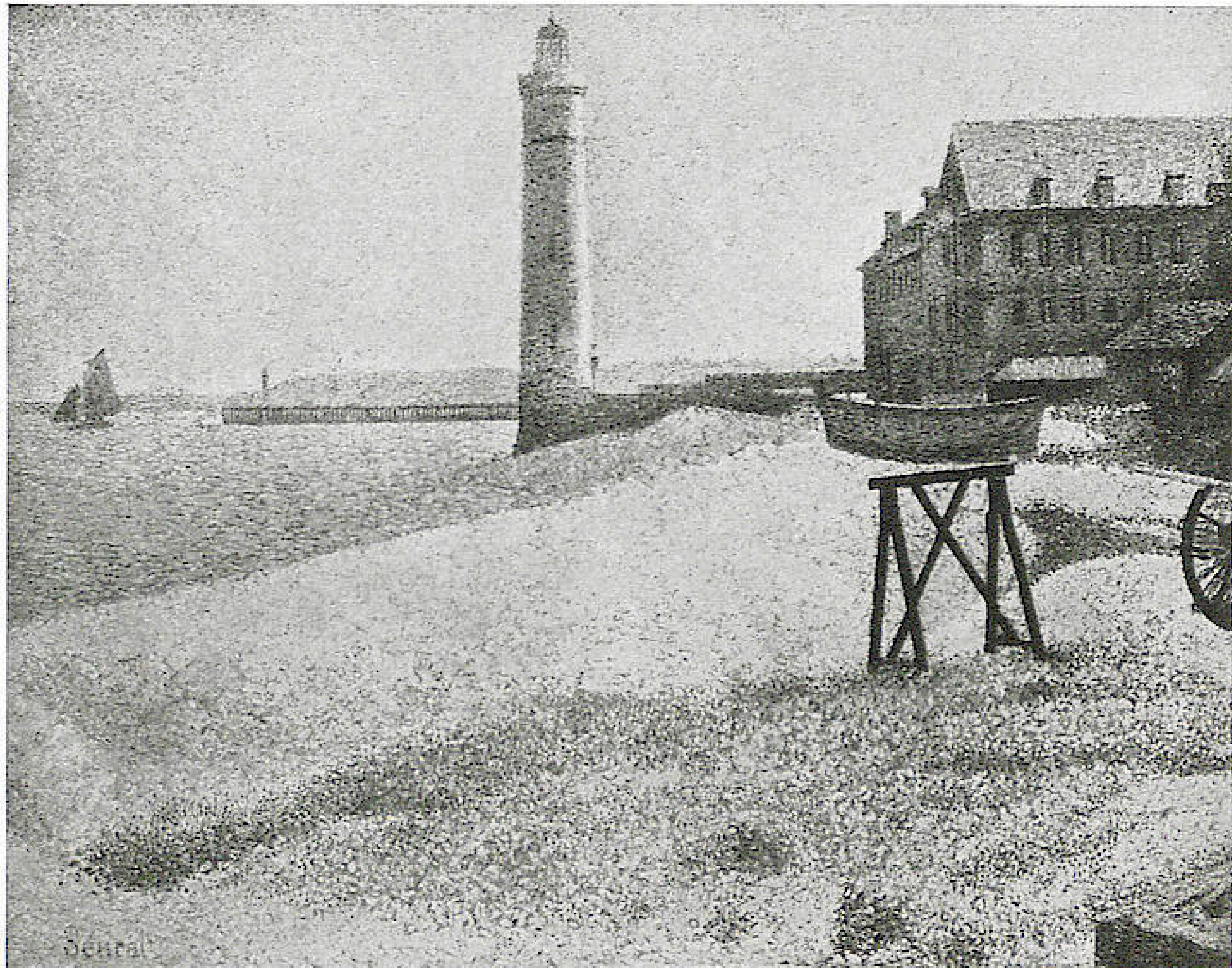
In einer herrlichen Folge von 15 mehrfarbigen und 15 einfarbigen Lichtdrucken großen Formats bringt der Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien eine Nachlese aus dem Werke Gustav Klimts heraus. So seltsam entrückt uns heute das Werk Gustav Klimts erscheint, so dekadent wir manches in dieser überreifen Kunst empfinden, so sehr das ganz aufs Ornament bewußt eingestellte Schaffen Klimts zu unseren heutigen Anschauungen im Widerspruch steht, so war dieses Werk doch große Kunst, deren unerhörtem Zauber und festlicher Pracht auch wir uns nicht verschließen können.

Diese große Schönheit wird hauptsächlich durch die farbigen Tafeln dieser Nachlese, denen im besonderen die Bilder der malerischen Epoche eine köstliche Aufgabe stellten, voll erschlossen; die Österreichische Staatsdruckerei, als Reproduktionsanstalt aufs rühmlichste bekannt, hat damit eine ihrer schönsten Leistungen vollbracht. Aber noch nach einer anderen Richtung ist die Publikation wichtig: obwohl, gemessen am Gesamtwerk Klimts, der Inhalt dieses Mappenwerkes ein zahlenmäßig beschränkter ist, führt uns die Publikation, im Gegensatz zu der 1914 erschienenen Folge, chronologisch durch das ganze Werk Klimts und gibt dabei fast ausschließlich unveröffentlichtes, ja teilweise nicht einmal ausgestelltes Material, das also hier wie z. B. die herrlichen Stücke aus der Sammlung Lederer, erstmalig zugänglich wird.

Professor Max Eisler, Wien, hat dem Werk eine ganz auf unsere Zeit eingestellte Einleitung vorangestellt, die das Wesen, den Werdegang des Künstlers, die Einflüsse, die er in sich aufnahm und verarbeitete, in klarem Vortrag schildert.

Das Werk erscheint in nur 500 numerierten Exemplaren, davon je 150 in Englisch und Französisch, und in zwei sich durch den Einband unterscheidenden Ausgaben zum Subskriptionspreis von M. 485.— und M. 335.—.

Die farbige Tafel zu Eingang unseres Heftes ist die verkleinerte Wiedergabe einer Tafel des Prachtwerkes, das in dem weit größeren Format von 46×48 cm erscheint.



GEORGE SEURAT. HAFEN VON HONFLEUR



JOSEF EBERZ. DETAIL AUS DEM CHRIST-KÖNIG-MOSAIK IN DER ST.-GABRIEL-KIRCHE, MÜNCHEN

ÜBER MODERNE RELIGIÖSE WANDKUNST

SACHLICHES UND PERSÖNLICHES VON JOSEF EBERZ

Wie auf fast allen geistigen Gebieten, so steht unsere Zeit auch in der bildenden Kunst im Zeichen einer Selbstbesinnung. Sie ist heute nach all den vielen, oft rein intellektuellen Sonderfragen in die Sphäre von Weltanschauungen getreten. So stehen wir also wieder an einem Anfang.
Pessimisten glauben zwar, daß es mit der Kunst überhaupt zu Ende sei. Doch diese Epoche, in der die Kunst nicht mehr im Mittelpunkte steht, kommt wohl auch dem Sich-klar-werden ihrer über den Tag hinausgehenden Aufgaben näher. Jedenfalls bedeutet die Kunst heute nicht mehr einen persönlichen Luxusartikel. Man empfindet einen Widerwillen gegen alles rein Geschmäcklerische. So viele „gute Stuben", um all diese Dinge aufzuhängen, gibt es ja heute gar nicht mehr. Es ist auch gut, daß allmählich mit so vielen Schlagworten und Vorurteilen in dieser harten Zeit aufgeräumt wird, daß nicht mehr jeder, der für irgend ein phantastisches Problem, dessen Tiefgründigkeit nur dem Hersteller offenbar ist, kein Verständnis findet, deshalb ein rückständiger Banause ist. Aber das Wertvolle, das uns eine nachimpressionistische Zeit gebracht hat, bleibt bestehen: Die Freude an der starken, reinen Farbe und ihrer inneren Bedeutung, sowie der Wille zur großen Form. Es wäre zu billig, Kunststile der Vergangenheit nur nachzuahmen. Wir sind ja schließlich alle Kinder der Zeit.
Wie Cézanne den Zusammenhang mit der Tradition für die Entwicklung der Kunst überhaupt unerläßlich nennt, so gilt dies in ganz besonderem Maße für die religiöse Kunst. Daher die große Verantwortung gerade auf diesem Gebiete. Und die vielen Fehler rechts und links. Dünne und geistlose Fabrikklischees auf der einen, krampfhafte, aus unreligiöser Psyche geborene Bemühungen auf der anderen Seite. Beides gleich weit entfernt vom Kern der Sache.
Heute sehnen wir uns wieder nach dem Monumentalen in einem Willen zur Gemeinschaft.
Sicherlich kann man noch nicht von einem innerlich klaren, bestimmten und gefestigten

---

Reproduktionen einiger Glasmalereien lassen wir folgen.



JOSEF EBERZ. DETAIL AUS DEM CHRIST-KÖNIG-MOSAIK IN ST. GABRIEL, MÜNCHEN

Gemeinschaftsgeist reden, aber der Wille dazu ist unverkennbar und im religiösen Leben ist bestimmt auch der Weg dafür gezeichnet. Der Weg zu einer überpersönlichen Bekenntnissprache. Es ist ein Unding „Die Subjektivitäten der modernen Kunst, ihre allzu zeitweilige Problematik auf das Objektivste und Konstanteste zu beziehen, das es gibt — auf die Welt der Religion." (Dr. W. Hausenstein.)
Aber unerläßlich ist auf diesem Gebiet der engste Anschluß des Künstlers an die kirchlichen und liturgischen Forderungen. Das schließt trotzdem — je nach der künstlerischen Bedeutung — den Begriff der Freiheit nicht aus! Da der Zug nach dem Kollektiven, nach dem Monumentalen wieder vorhanden ist, erkennen wir auch von neuem, daß die Architektur die Mutter aller Künste ist.
Und aufsteigende Entwicklung ist immer architektonisch gesinnt. Ich hatte das Glück, mit vier Architekten, die im modernen Kirchenbau eine führende Rolle spielen, in engem und anregendem Konnex bildnerisch tätig zu sein. Mit Professor Muesmann in seinen Kirchen zu Freilassing und Rosenheim, mit Herkommer in der imposanten Frauen-Friedenskirche zu Frankfurt a. M., mit Schlösser in der St.-Georgs-Kirche zu Stuttgart und mit Professor O. O. Kurz in seiner ravennatischen Basilikastil tragenden und doch raumgewaltig, neuzeitlich dastehenden St.-Gabriels-Kirche zu München. Wandbild, Mosaik und Glasmalerei stehen in engstem Zusammenhang mit der Architektur. Hier kann sich die Ausdruckskraft verwirklichen und wieder zur Harmonie führen.
Diese drei Gattungen, die zu einem Bestandteil der Architektur gehören, haben einen durchaus flächigen Charakter. Sie sollen nicht aus der Wand herausführen, kein Loch in sie hineinschlagen, sondern eine Einheit mit ihr bilden.



KOPF EINES ENGELS. MOSAIK IN ST. GABRIEL, MÜNCHEN



JOSEF EBERZ. CHRIST-KÖNIG-MOSAIK IN DER ST.-GABRIEL-KIRCHE, MÜNCHEN

Ausführung: Ver. Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, G.m.b.H., München-Solln

Auf meine Wandbilder in der St.-Rupertus-Kirche zu Freilassing hat die „Kunst für Alle" schon hingewiesen: Juniheft 1927.
Für das Mosaik und Glasbild ist die künstlerisch technische Grundlage ein äußerst wichtiges Prinzip. Wir besitzen in Deutschland an den Werkstätten von Puhl und Wagner, Gottfried Heinersdorff, Berlin-Treptow, und den Vereinigten Süddeutschen Werkstätten (W. Pütz) in Solln-München technische Meisterateliers, die den Vergleich mit keiner europäischen Werkstätte zu scheuen brauchen. Die Mosaik- und Glasarbeiten dieser Firmen dürfen wohl als Spitzenleistungen bezeichnet werden. Sie besitzen die Schulung der Alten mit dem modernen Geist. Von wesentlicher Bedeutung ist das enge Zusammenwirken von Künstler und Werkstatt. Der einwandfreie, in musivischem Sinne gedachte Karton ist die Grundlage und daran schließt sich die Werkstattarbeit aus dem Material heraus in Anpassung an die Individualität des entwerfenden Künstlers.
Es ist etwas Herrliches um die aus dem Orient stammende Mosaikkunst, diese Malerei, die „wahrhaft für die Ewigkeit" ist. Lange in den Hintergrund gedrängt, hat sie in neuester Zeit eine schöne Auferstehung erlebt, wie etwa in dem „goldenen Saal" in Stockholm und in den Mosaiken Thorn Prikkers. Es sollten sich weitere Kreise für die Entstehung und den Werdegang eines Mosaiks interessieren! Die Palette des Mosaikisten hat einen unendlichen Reichtum an farbigen Steinchen, unter denen die goldenen einen besonderen Reiz und Möglichkeiten haben. Es wird zunächst eine Pause des Entwurfs als Spiegelbild auf starkes Papier gebracht. Auf dieses werden die farbigen Steinchen entsprechend der Vorlage eingesetzt und festgeklebt. Die einzelnen Teile werden nacheinander in den Wandmörtel eingefügt. Hierbei setzt sich der Mörtel in den Zwischenräumen der einzelnen Steinchen fest. Das Papier wird später mit Säuren heruntergewaschen und es bieten sich dann noch Möglichkeiten zur Tönung der Fugen.
Bei dem kirchlichen Mosaik wird Christus heute wieder der beherrschende Mittelpunkt, wie auch die kirchliche Architektur das Opfer am Altar wieder in den allgemeinen Blickpunkt rückt. Bei meinem Christ-König-Mosaik in der St.-Gabriel-Kirche soll dem Eintretenden gleich die Gestalt des thronenden Christus nahe kommen und die schwebenden Engel sollen dieses Gefühl noch steigern.
In der Frankfurter Frauen-Friedenskirche habe ich den großen Kruzifixus zum Brennpunkt der Kirche gemacht und in dem Apsismosaik der St.-Georgs-Kirche in Stuttgart Christus als Weltenheiland.
Auch in der Glasmalerei erleben wir einen neuen Aufstieg. Sie war für lange Zeit zurückgetreten, als die Renaissance die Mystik verdrängte. Denn für die Glasmalerei ist die Musik überirdischer Geheimnisse und ihre Vereinigung mit dem Licht das Wesentliche.
Huysmans bekannte, daß er durch die Glasfenster und die Musik zur Kirche gekommen sei.
Aus der wesentlichen Wirkung der reinen Farbe bezieht das Glasbild seine Ausdruckskraft. Sie bedingt seinen sakralen und repräsentativen Wert. Sie rauscht in symphonischen Strömen, sie führt die Seele in ein mystisches Land und zwingt sie zur Andacht, zum Lichte, zu Gott.
Lange war das Glasgemälde zum transparenten Tafelbild erniedrigt und dünn wie seine Farbe war auch seine Seele und sein Geist. Die farbige Gestaltung der Fläche war verloren und es entstand ein leeres Klischee von Willkürlichkeiten. Heute besinnt sich das Glasfenster wieder auf seine Aufgaben: Die Maueröffnung zu schließen, streng linearer Ausdruck zu sein und ebenso wie Wandbild und Mosaik nicht in die Tiefe zu gehen. Es hat tektonische Funktionen.
In meinem großen Christ-König-Fenster in Rosenheim, das die ganze Chorwand einnimmt, wurde wieder der Versuch gemacht, rein mit farbigen Gläsern zu malen (malen „mit" Glas!), so wie beim Ölmalen ein Farbfleck an den andern gereiht wird. Es wurde außerdem erreicht, daß das Fenster am Abend, wenn die Kirche im Innern beleuchtet ist, nicht wie sonst als dunkles Loch wirkt, sondern durch die Verwendung von Gold-, Silber- und Emailgläsern den Eindruck eines gedämpften Mosaiks macht, während es von außen die gleiche Wirkung wie bei Tag in der Kirche hat.
Das Fenster „Marienleben" in der Münchner Frauenkirche (Ausführung: F. X. Zettler, München) hat sich trotz moderner Formtendenzen den guten alten Glasbildern dort anzugliedern. Es soll weihevolle farbige Musik machen. Wie eine Bachsche Kantate.
Die Kirche stellt, ihrer alten Überlieferung getreu, auch heute dem Künstler wieder herrliche Aufgaben und läßt ihn dadurch wachsen.
Welche andere Institution vermöchte so, Tradition und Fortschritt glücklich miteinander verknüpfend, als schöpferische Kulturkraft die Entwicklung der Künste weiterführen zu helfen?
Ecclesia nobilitat artes.



LESSER URY. LEIPZIGER PLATZ IN BERLIN

Aus der Gedächtnisausstellung im Kronprinzenpalais Berlin (s. a. Beilage Dezemberheft)



LESSER URY. DIE DROSCHKE. ZEICHNUNG

VOM SINN DES KOPIERENS

ZUR MANNHEIMER AUSSTELLUNG „SCHÖPFERISCHE KOPIEEN"

Beim Aussprechen des Wortes „Kopie" stellen sich in uns leicht etwas abgebrauchte, dumpfig gewordene, ja unerfreuliche Vorstellungen ein, die nicht zum Vorteil unserer Einschätzung der Kopistenleistung dienen. Wir denken an all jene Maler und Malerinnen, deren Leinwand uns in den berühmten Galerien den Ausblick auf das Original höchst unerwünscht verstellen. Wir denken an den etwas muffigen Schulzwang des Kopierens im Lehrbetrieb der Kunstschulen und Akademien alten Stils. Und in den guten Stuben der „besseren", der sogenannten „gebildeten Häuser" finden wir immer wieder die glatten, etwas öldruckhaften Malwiedergaben gleicher Madonnen von Raffael, dieselbe Flora des Tizian, dasselbe Konzert von Giorgione — Motive, die

uns so vertraut geworden sind, daß wir kaum noch ein Organ für ihren immer wieder im Kopistenabklatsch verbreiteten Reiz haben.
Der Begriff der Kopie ist in Mißkredit gekommen. Viele wären froh, sie ganz überwunden zu haben, und sehen nicht ohne Freude, wie trotz der wirtschaftlichen Bemühungen ganzer „Vereine kopierender Künstler“ selbst im Salon und in der guten Stube die mechanische Reproduktion die alte Kopie vertrieben hat.
Freilich auch die mechanische Wiedergabe, die heute eine gewaltige Verbreitung findet, hat ihre scharfen Kritiker gefunden. Gewiß ist denjenigen beizustimmen, die es für wünschenswerter halten, daß man sich ein Original ins Zimmer hängt, als daß man die Wiedergabe des Meisterwerks bevorzugt. Aber Respekt gebietend bleibt immer auch der Wille desjenigen, der die Erinnerung an ein klassisches Meisterwerk dadurch in sich befestigen will, daß er eben eine Nachbildung desselben in sein Zimmer hängt. Gerade für einen solchen nun aber bleibt immer noch die Frage, ob nicht die gemalte Kopie vor der mechanischen Farbwiedergabe ihre Vorteile behält.
Freilich um auf diese Art der gemalten Kopie wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, kommt es darauf an, diejenigen Qualitäten der Kopie neu zu erkennen, durch welche das Wesen der gemalten Kopie sich auch innerlich von der mechanischen Reproduktion unterscheidet: jenes Lebendige, Organische also, was etwa auch die Wiedergabe eines Musikstückes durch einen guten Klavierspieler unterscheidet von der Reproduktion durch einen Spielapparat. Um Leistung und Wert der guten Kopie gegenüber allen eingebürgerten Gewohnheiten neu zu erfassen, müssen wir alles ablehnen, was eine Kopie, sei sie auch handgemalt, doch einer mechanischen toten Wiedergabe stark annähert — und das gilt leider von den allermeisten Kopien, die das Jahrhundert der Industrie und der Technik, das 19. Jahrhundert, hervorgebracht und womit der kopierende Künstler sein Gewerbe selbst an die viel exakter arbeitende mechanische Reproduktionsindustrie von heute ausgeliefert hat. Es gilt von neuem sich zu besinnen auf das Wesen der wirklich guten, der Meisterkopien, — und wir werden erkennen, daß in der guten, meisterhaften Kopie, so wie sie Massys, Rubens, Delacroix, Géricault, Courbet, Diaz, Degas, Manet, Feuerbach, Marées, Liebermann, Corinth geschaffen haben, in der Tat immer ein wie auch immer gearteter Akt von „Schöpfertum“ mitschwingt.
Die alte, landläufige, schon halb mechanisierte Wiedergabe wollen wir die „Kopisten-Kopie“ nennen. Ihre Verfertiger machen im großen und ganzen ein Gewerbe aus der kopierenden Arbeit, sie schaffen im Auftrag und zum Verkauf, sie haben sich eine gewisse Manier, eine flotte Technik angewöhnt, um das alte Werk möglichst geschickt zu „imitieren“, um mit relativ geringem Zeitaufwand doch so etwas wie einen Abklatsch von dem heutigen Zustand eines Kunstwerks zu geben. Die Kopie soll in jenem billigen, banalen Sinn „ähnlich“ sein, wie viele Besteller es auch von den Porträtisten verlangen. Ähnlichkeit bedeutet aber in diesem Falle weniger das Ergebnis einer inneren Einfühlung als vielmehr eine Vortäuschung dessen, was wir den heutigen Befund nennen: also nicht nur die legitime „Alterspatina“, sondern auch jenen als vornehm hingenommenen „Galerieton“, wie er meistens ein Ergebnis ist von mehrfach erneuertem, stark vergilbtem Firnis, von Nachdunkelung, ja von mehr oder weniger geschickten Restaurierungen und Ausbesserungen jeder Art. Eine solche „Kopisten-Kopie“ ist immer unpersönlich und das ist stets ein Nachteil, denn auch nachbildende Leistungen müssen, wie das Beispiel des Klaviervirtuosen oder des Schauspielers erhellt, noch an die Kraft einer Persönlichkeit gebunden sein — und gerade dort am meisten, wo die kopierende Person selbst gleichsam mit Anstrengung anonym, völlig objektiv ans Werk hingegeben verbleiben möchte!
Eine „Meisterkopie“ ist demgegenüber immer das Ergebnis einer Auseinandersetzung persönlichen Wollens und Könnens mit dem großen Vorbild, gleichviel, ob der Kopierende seine Subjektivität zu behaupten oder sie ganz zu verdrängen sucht. Auch in der getreusten Meisterkopie verleugnet sich niemals ganz das Wesen und die Handschrift des Nachbildenden — niemals kann sich ein Rubens, ein Delacroix, ein Manet, ein Marées in seinen Kopien „verstekken“ —, während wir bei einer Kopisten-Kopie höchstens nur den Zeitcharakter durchschlagen sehen, dem der namenlose Kopist angehörte, etwa die biedermeierliche Art des Kopisten vor 100 Jahren und die „Galeriemanier“ der 70er und 80er Jahre. Meisterkopien kommen selten von solchen Künstlern her, die gleichsam einen Beruf aus der Wiedergabe anderer Kunstwerke gemacht haben. Sie entstehen oft nicht einmal



LESSER URY. BAUERN BEI DER ARBEIT

Aus der Gedächtnisausstellung im Kronprinzenpalais, Berlin



LESSER URY. NOLLENDORFPLATZ IN BERLIN BEI NACHT

Aus der Gedächtnisausstellung im Kronprinzenpalais, Berlin



LESSER URY. STRASSE IM BERLINER TIERGARTEN

Aus der Gedächtnisausstellung im Kronprinzenpalais, Berlin

im Auftrag oder auf Bestellung, sondern gleichsam privat, mit der Bestimmung für das Atelier des Meisters oder das Haus eines ihm ganz nahe stehenden Kunstfreundes. Und während die Kopisten-Kopie gleichsam „von außen her" an das Vorbild herangeht, seinen Befund erscheinungsmäßig abklatschend, entsteht die Meisterkopie immer aus dem Willen des Nachschaffenden, sich in die Entstehung, in die Genesis des vor Augen stehenden Werkes einzuleben, es noch einmal, von innen heraus, in seinem Werdeprozeß nachzuerleben: ein Akt von gerade heute seltsam hoch entwickeltem „Verstehen", eine innere Rekonstruktion, indem das an sich Reproduktive schon fast wieder produktive, zu deutsch eben „schöpferische" Züge annimmt. — Es kann kein Zweifel sein, daß unser Gefühl für das Genetische, für den Werdevorgang eines Kunstwerks gestärkt worden ist durch die Arbeitsweise des sog. Impressionismus und seiner Nachfolge, die aus dem Zwang heraus, bestimmte Freilichtverhältnisse vor der Natur rasch festzuhalten, zu einem offenen, nicht glatt vertriebenen Pinselstrich gelangt waren, einer wenig lasierenden Prima-Manier, die man mißverständlich anfangs als „unfertig", als „skizzenhaft" kritisiert hatte und an deren Reiz, deren besondere Wirkungsmöglichkeiten wir uns inzwischen längst gewöhnt haben. Sehr viele, wenn auch keineswegs alle Meisterkopien in alter und neuer Zeit geben der genetischen Einfühlung auch dadurch Ausdruck, daß sie die Wiedergabe gleichsam in diesem „skizzenhaften", quasi unfertigen Zustand belassen. Andere treiben die äußere Vollendung des Werkes genau so weit, wie sie der Meister des Originals auf Grund des damaligen Zeitgeschmacks getrieben hat, aber keineswegs verleugnet sich auch bei ihnen jener Wille zu innerstem genetischem Nachschaffen,

(Fortsetzung S. 165)



H. DE TOULOUSE-LAUTREC. AUS DEN ZIRKUSZEICHNUNGEN

LAUTRECS ZEICHNUNGEN „AU CIRQUE“

Der Zustand Toulouse-Lautrecs, der bekanntlich dem Alkohol verfallen war, machte es 1899 notwendig, ihn in einer Anstalt in Saint-James bei Neuilly unterzubringen. Er war, wie Van Gogh, hier künstlerisch eifrig tätig, doch fand er nicht wie jener in seiner Umgebung den Hauptanreiz für sein Schaffen. Die wesentlichen Erzeugnisse dieser Zeit sind vielmehr etwa 50 Zeichnungen



H. DE TOULOUSE-LAUTREC. AUS DEM ZYKLUS DER ZIRKUSZEICHNUNGEN

von Zirkusszenen. Nach der Überlieferung soll er diese ohne Skizzen, ja, ohne irgendwelche Notizen angefertigt haben. Diese Zeichnungen sind augenscheinlich nicht etwa Erfindungen der Phantasie, sondern tragen alle Merkmale der Spontanität eines Augenerlebnisses an sich. Selbst, wenn man annehmen sollte, daß diese Dinge unter Benutzung irgendwelcher Notizen oder Skizzen entstanden sind, würden sie durch die Stärke des Erlebens und der inneren Vorstellung der größten Bewunderung würdig sein. Sind sie wirklich ohne jeden Anhalt für das Gedächtnis entstanden, so sind sie für den menschlichen Verstand kaum faßbar. Wenn auch eine gewisse Ausführlichkeit z. B. in der Muskelzeichnung bei einzelnen Figuren der anatomischen Kenntnis Lautrecs zu verdanken sein mag, so können doch z. B. Physiognomien einzelner Pferde und Menschen nur dem Eindruck bestimmten starken Erlebens entsprossen sein. Auch diese Werke lassen Lautrec neben Degas als den größeren Künstler erscheinen. Wie Jedlicka es in



H. DE TOULOUSE-LAUTREC. AUS DEN ZIRKUSZEICHNUNGEN

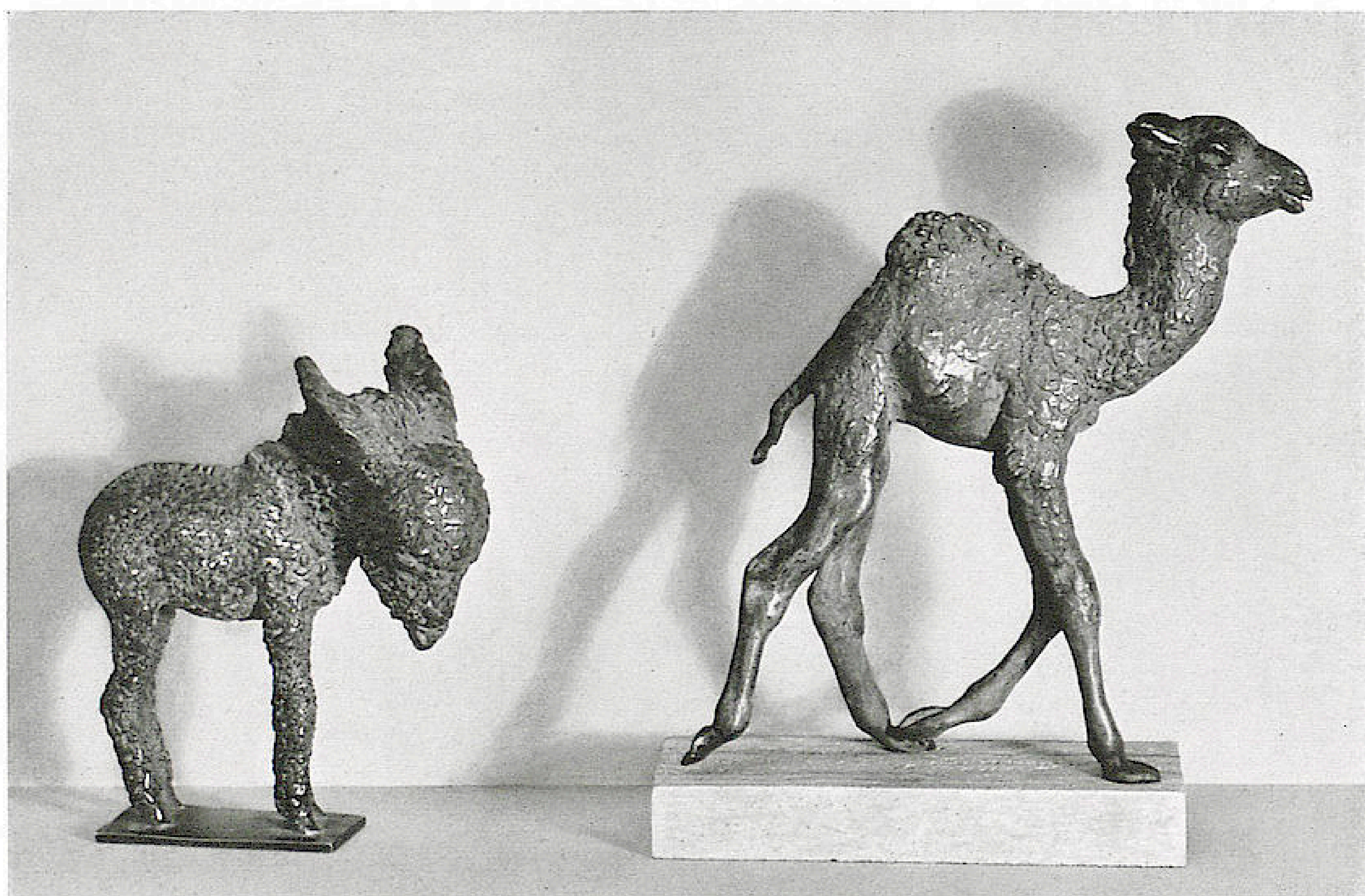
seinem Lautrecbuch ausdrückt, „lebt Lautrec, wo Degas nur sieht, er gestaltet, wo Degas rechnet und mißt".
Diese Zirkusbilder sind bisher nur einmal — 1905 — in Faksimile veröffentlicht worden und, soweit hier bekannt, nur ein einziges Mal, und zwar auf der großen Lautrecausstellung des Louvre im vorigen Jahr, ausgestellt worden. Gegenwärtig sind 21 von ihnen in der M. Knoedler & Co. Gallerie in New-York ausgestellt.
Lautrec erholte sich in der Anstalt sehr und wurde auf seinen lebhaften Wunsch und auf das Betreiben seines Freundes Arsène Alexandre entlassen. Leider leistete letzterer damit sowohl Lautrec als der Nachwelt einen schlechten Dienst, denn Lautrec wurde bald rückfällig und das Jahr 1901 brachte den frühen Tod.
Durch den Erwerb dieser Zeichnungen würde der schon an sich große Besitz Amerikas an Hauptwerken des Grafen Henry de Toulouse-Lautrec-Monfa erheblich bereichert werden.

Dr. Hermann Post

VOM SINN DES KOPIERENS

(Fortsetzung von S. 161)

der einem tiefen Gefühl für das Handwerkliche, Handschriftliche und die besonderen Entstehungsbedingungen des alten Gemäldes entstammt.
Die schöpferische Auseinandersetzung der Kopisten-Persönlichkeit mit dem klassischen Vorbild breitet sich naturgemäß in ihren Möglichkeiten aus zwischen einem objektiven und subjektiven Pol — von denen aber beide noch in die Zone eines gestaltenden Persönlichkeitswillens, in den Bereich der „Meisterkopie" fallen. Die Mannheimer Ausstellung hat von den verschiedenen Möglichkeiten, die sich zwischen diesen beiden Polen darbieten, eine Anzahl Beispiele gebracht und wirkt damit anregend auf den, der sich selbst die Aufgabe des Kopierens stellt oder der sich eine Kopie anzuschaffen wünscht. Von der objektiven Seite her kommend finden wir zunächst jene fast wissenschaftlichen Rekonstruktionen, wie sie z. B. der Frankfurter Maler Eduard von Bendemann oder in freierer Weise der Wiener Prof. Müller-Hofmann zeigen. Beide charakterisieren in sich verschieden, aber beide doch aus tiefem Verstehen des alten Werkstoffes und Werkvorganges heraus, das Kunstwerk gleichsam noch einmal gebärend. Der eine erlaubt sich dabei etwa bei Verkleinerungen oder aus sonstigem Anlaß gelegentliche ganz aus dem Geiste des Alten hergeleitete Variationen, der andere greift vielleicht nur ein Teilstück, ein Detail aus der klassischen Vorlage heraus, um es uns durch seine kopierende Wiedergabe in einer Weise zum Bewußtsein zu bringen, wie es bisher uns Betrachtern noch nicht gelungen war. Bei manchen Malern (etwa bei Rudolf Tewes, Eugen Spiro u. a.) verbindet sich mit ähnlichen objektiven Absichten der Wille, in der Kopie so etwas zu geben wie eine „restitutio in integrum", eine Erneuerung des ursprünglichen, frischen Zustandes eines Kunstwerks, — damals, als es noch ohne den vergilbten Firnis und andere vornehme Alterskrankheiten in erster Farbfrische sich darbot, einer Farbfrische, über die manche Freunde alter Kunst verblüfft sein würden und die dem Kolorismus moderner Malerei viel näher stand, als man heute denken möchte. — Eine „restitutio in integrum" in anderem Sinne wird auch da, mehr oder weniger bewußt, angestrebt, wo der kopierende Künstler das Format seiner Wiedergabe derartig verkleinert, die Technik der Neugestaltung derartig vereinfacht, dabei aber doch so im Geiste des Urbilds zu bleiben versteht, daß so etwas entsteht wie die Skizze, die Studie, die der Meister des Originals vielleicht ursprünglich zu seinem später vollendeten Kunstwerk geschaffen haben mag — auch dies natürlich mit Einschlag des Modern-Persönlichen. Insbesondere gegenüber dem großen Vorbild des Rubens haben moderne Künstler diesen interessanten und lehrreichen Weg gewählt, lehrreich ebensosehr für die wahrscheinliche Genese, wie für die Anschauungsweise des kopierenden Meisters. Ganz im Gegensatz dazu halten sich



WILLI GABEL, MÜNCHEN. ESEL (EISEN) UND DROMEDAR (BRONZE)
Ausgestellt in der Galerie Caspari, München

auch die stärksten und eigenartigsten Nachbildner Rembrandtscher Vorbilder mehr an das einmalig festliegende Original. Rubens nahmen unsere Künstler gern als Anregung; Rembrandt wird als vollendet hingenommen, selten pharaphrasiert — er mag darum für den heutigen Schaffenden auch nicht so lehrreich und traditionsbildend sein.

Von diesen beiden Stufen einer mehr oder minder beabsichtigten oder auch zufällig entstandenen Integration des Originals ist es in zahllosen Übergangsgraden doch nicht mehr fern bis zu jenen Meisterkopien, die wir eigentlich schon mehr als „freie Übersetzungen", als Transpositionen, wenn nicht gar Variationen bezeichnen müssen. Einen Eduard von Gebhardt, der ein großartiger Kopist war und der durchaus im Geiste der Alten schaffen wollte, zwang die starke Verkleinerung und die mehr persönliche Studienabsicht zu technisch oft ganz abweichender, in der Ausführung bewußt ungleichmäßiger, z. T. nur skizzistischer Wiedergabe, die aber wundervoll herausarbeitet, was gerade uns am alten Kunstwerk lebendig geblieben ist. Demgegenüber behalten gewisse Künstler, wie zum Beispiel Hans Purrmann, Format, Komposition und Zeichnung, auch Grad der Ausführung so ziemlich bei, übersetzen aber die malerische Technik und insbesondere den Helligkeitsgrad der Farbe in eine wesentlich andere, schlechthin moderne Skala. Andere geben verkleinerte oder vergrößerte Varianten, geben Paraphrasen über Einzelheiten, die sie mit besonderem Glück erlebten, malen gleichsam nur „Erinnerungen" an das erlebte Kunstwerk und zwischen diesen modernisierenden Freiheiten und den mehr altmeisterlich bleibenden Abwandlungen gibt es eine ganze hochbedeutsame Stufenleiter, auf deren Sprossen Meisterkopisten wie Max Liebermann, Lovis Corinth, wenn sie wahlverwandte Naturen wie Frans Hals nachbilden, nicht weniger Platz finden als die heute schon klassisch gewordenen Meisterkopisten Delacroix und Géricault, die im Anfang des 19. Jahrhunderts

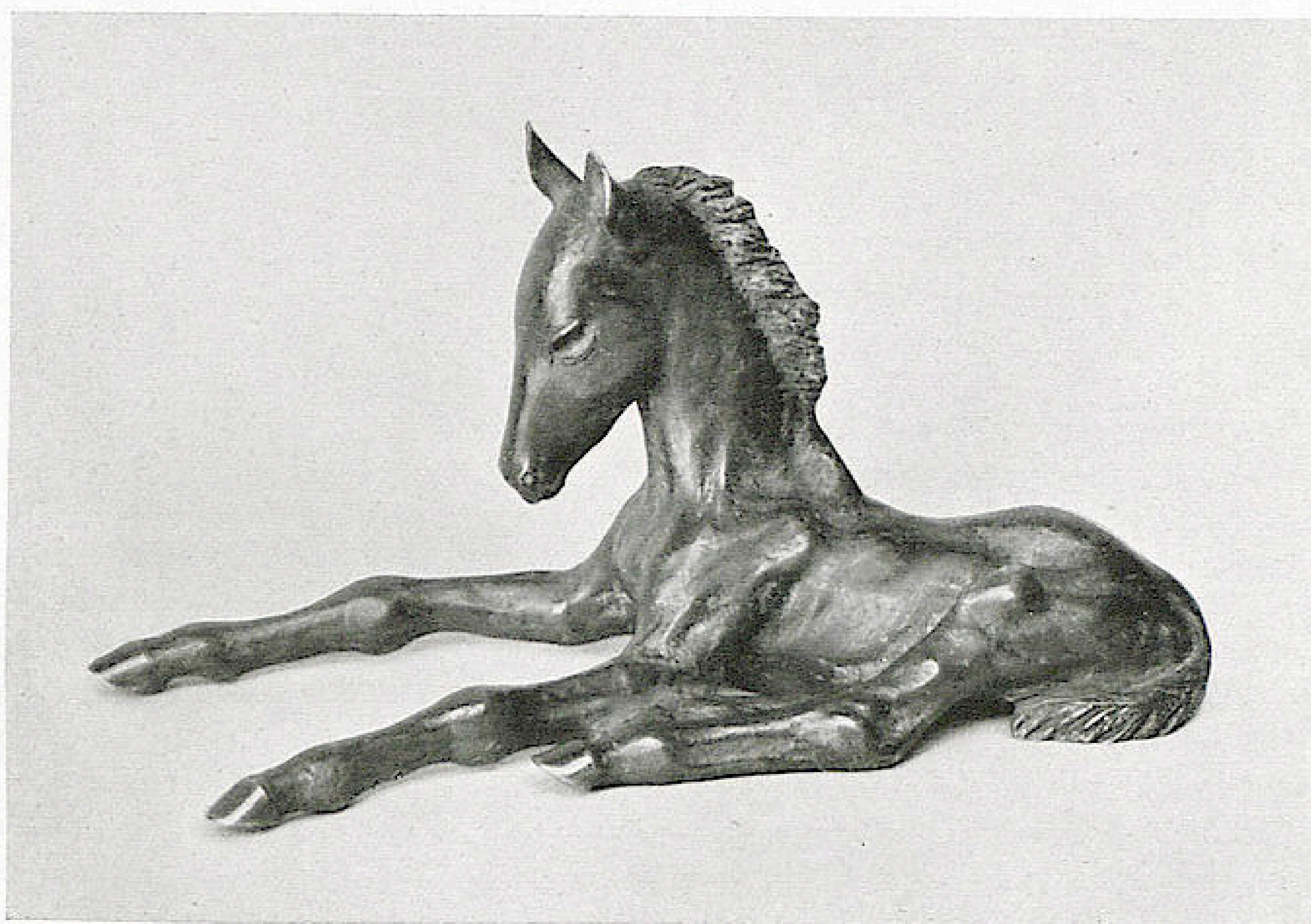
Rubens und Tizian oder Ribera huldigten, oder endlich ein Wilhelm Leibl, dessen berühmte Kopien nach Rubens und Simon de Vos in der Mannheimer Ausstellung Platz gefunden haben.

„Meister kopieren Meister.“ Es versteht sich, daß das Ergebnis solcher Begegnungen nicht immer gleich glücklich und endgültig ist, daß manche „Kreuzung“, wenn wir es so nennen dürfen, schönere Ergebnisse gezeitigt hat, als andere schöpferische Auseinandersetzungen, deren Resultat schließlich doch mehr interessant als überzeugend ausgefallen ist. Nicht ganz selten aber entstehen aus der Begegnung des Kopisten und des kopierten Meisters große Glücksfälle der Kunstgeschichte — Fälle, in denen die Eigenart des Kopierenden, zugleich aus dem Willen zur Integration und aus persönlicher Betonung und Steigerung heraus, das Wesen des Urwerks gleichsam potenziert, ihr alles Altmeisterlich-Veraltete nimmt, sie gleichsam auf der Ebene heutigen Kunstgefühls neu erstehen läßt, ohne sie doch dem alten Erdreich ganz zu entreißen. Die Mannheimer Schau zeigt in der Gegenüberstellung des Originals von Ribera aus dem 17. Jahrhundert und einer wahrhaft schöpferischen Kopie von Géricault, dem französischen Romantiker und Frühnaturalisten des 19. Jahrhunderts, eines der nicht seltenen Denkmale solcher gesegneter Begegnungen eines alten und eines „kongenialen“ neuen Geistes.

Jede Meisterkopie in dem von uns geschilderten Sinne ist zugleich ein Bekenntnis des lebenden Menschen zu dem, wofür man bei uns in Deutschland allzuwenig Sinn hat, was aber in Frankreich selbst die revolutionärsten Künstler — einen Cézanne, einen Manet, einen Picasso — wie selbstverständlich beseelt und zusammenhält: die Tradition!

Hätte man in Mannheim eine vollständige Ausstellung von Meisterkopien aus alter und neuer Zeit zusammenbringen können, so wäre damit aufgezeigt worden eine einheitliche geistige Ahnenreihe abendländischer Maltradition, die zuletzt bis auf die Antike zurückgeht und in der ein Meister sich mit dem äußeren Zeugnis seines Kopierens nicht etwa immer nur zu seinem direkten Lehrer, sondern zu seinem geistigen Vorfahren bekennt; nicht anders als das in Ostasien der Fall war, wo geistige Funktion und Mission der Kopie von jeher ihren unangefochtenen Rang, ihren selbstverständlichen realen und symbolischen Wert bewahrt hat.

G. F. Hartlaub



WILLI GABEL, MÜNCHEN. FOHLEN. BRONZE

Ausgestellt in der Galerie Caspari, München



WILHELM THÖNY. BRÜCKE

WILHELM THÖNY

Aus drei Ausfallstoren sprüht die künstlerische Begabung Thönys; neben die stärkste, malerisch-schöpferische tritt, von absolutem Gehör getragen, nach höchsten Gipfeln empfangsbereit gerichtete Musikalität. Außerordentliche Beobachtungsschärfe steigert sich zu gestaltender Erfindung. Im fertigen Werke vereinigen sich die erregenden Ströme, ob wir nun die Wahl des Gegenstandes, den Zusammenklang der Farben, ihren rhythmischen Auftrag durch Pinsel, Spachtel oder den Finger und endlich die Schwarzweiß-Nuancen auf graphischen Blättern ins Auge fassen.

Thöny ist Romantiker mit doppeltem Vorzeichen: das häufigere, unlustbetonte führt zu das Leben anklagenden, auf einen Begleittext gar nicht angewiesenen Federzeichnungen; das positive zu fast in Hauch aufgelösten innigen Gestaltungen, wie das Gretchenblatt aus der Folge zu Goethes „Faust“, und den zart von Bleistift umstreichelten Porträtandeutungen — fast ein Nichts — nahestehender Personen; in dieselbe Richtung weisen die hell und zart gehaltenen, aber auch mit starken Licht- und Schattenkontrasten wirkenden Pariser Stadtansichten.

Vieles scheint schweren Träumen entstiegen, ob



WILHELM THÖNY. CHRISTUS VOR PILATUS. ZEICHNUNG



W. THÖNY. NAPOLEON BEI WATERLOO. ZEICHNUNG



WILHELM THÖNY. BOULEVARD RASPAIL IN PARIS. ZEICHNUNG

wir nun den Schuljungen mit seinem geängstigt emporgereckten Hälschen oder den auf seinem Katheder verzweifelnden Lehrer betrachten, die behemdete, in Mondlicht aufgelöste Dachwandlerin, die raufenden Kellner, die Operationen, Maskenbälle, Begräbnisse und Unglücksfälle.
Eine aufs äußerste verfeinerte Technik unterstreicht und steigert das Wichtige, unterdrückt alles Überflüssige, gibt der Fläche, was der Fläche ist, und beherrscht das Malerisch-Graphische bis in die feinsten Nuancen.
In die Augen springend ist die Bindung an Musik und Theater: von ihr sprechen die Beethoven-Zeichnungen, die theatralisch-traumhafte Folge zu Grabbes Napoleon. Auch bei dem von der historischen Wahrheit allerdings abweichenden Zyklus „zur Matthäus-Passion“ in der athletisch gebaute, mitunter fast modernisierte Frontsoldaten in brutalen Gegensatz zur erhebendsten Gestalt irdischen Duldens treten, kann man an durchgeistigte, tiefempfundene Szenenbilder zu einem Passionsspiele denken.
Die wichtigste künstlerische, nachimpressionistische Voraussetzung Thönys, etwa in den verschiedenen Fassungen der „Traumbrücke“, in einem zuweilen auftauchenden Mädchentypus und der Dumpfheit der Stimmung, ist das gedankenschwere Werk des die Welt in schicksalhafter Tiefe umfassenden Norwegers Munch. Aber der viel jüngere Süddeutsche hat, ohne wie jener formal den Jugendstil gestreift zu haben, seine eigene mehr egozentrische Note, seine beweglichere Gestaltenwelt gefunden. Immer wieder treten beschämend Konflikte zwischen Geist und Materie in Erscheinung, Unzulänglichkeiten und Gemeinheiten des Lebens, denen der überempfindlich wägende Künstler zwangsläufig nachforscht. So findet sich im Besitze der mo-



WILHELM THÖNY. ILLUSTRATION ZU „FAUST“. ZEICHNUNG

dernen Galerie in Prag ein Ölbild Thönys, das ein aus drei alten kahlköpfigen, feierlich schwarz gewandeten Herren bestehendes Richterkollegium darstellt; bleich, wie Totengespenster zerfressen, sind sie im Begriffe, das Urteil zu verkünden. Man fühlt sich an die Szenenangabe Strindbergs in „ein Traumspiel“ erinnert; „Der Advokat im Frack und weißen Halstuch sitzt also links hinter der Gittertür an einem Pult mit Papieren. Sein Aussehen zeugt von unerhörten Leiden; er ist häßlich und das Gesicht spiegelt alle Arten von Verbrechen und Lastern, mit denen sein Beruf ihn genötigt hat sich zu befassen.“

Farbenstrahlende Opern- und Schauspielszenen zu Mozarts Don Juan und Lessings Minna von Barnhelm zeigen dekorative Breite. Vor wechselndem Blau agieren starkfarbige Kostümfiguren in von Musik befeuerten Bewegungen; flammende Liebesbeteuerungen, im Mondlicht auf blitzende Degen werden zu graziöser Geste, flatternde Mäntel runden die Komposition.

Auch in der reinen Landschaftsgestaltung Thönys, die zumeist Häuser oder Stadtteile einschließt, überwiegt gesteigertes Ausdrucksverlangen; so in dem durch derbes Schwarz des Brückengestänges kontrastierten winterlichen Stadtufer („Winter“), dessen Häuser mit dicht angeschneiten Mauern und scheibenlosen Fenstern selbst zu Eis erstarrt zu sein scheinen; oder die von der gleichen Örtlichkeit angeregte, tiefblauende, von lösendem Blütenhauch und dumpfem Verlangen der Kreatur erfüllte „Frühlingsnacht“ (Sammlung Gröppel). Zu ruhigem Freisein hat der Künstler in seinen großen Pariser Stadtansichten (Sammlung Kimla) hingefunden, deren betonte Vertikale und Horizontale in kosmische Unendlichkeit weisen. Daß in gespenstischem Weiß aufragende Bauten, betürmte Burgen etwas in die Breite Sinkendes erhalten, ist charakteristisch für Thöny; ebenso das Fehlen ent-



WILHELM THÖNY. BEGRÄBNIS

kleideter menschlicher Gestalten und der heute fast durchwegs feststellbaren exotisch-kannibalischen Beeinflussung.

Aus befriedeter Traumschönheit stammen die von Bäumen und Buschwerk umstandenen, mitunter an Cézanne erinnernden Landhäuser, die flach und nur nach künstlerischem Bedarf befenstert, aus kreidigem Weiß aufgemauert zwischen pastos aufgetragenem, oft email, oft gobelinartigem Grün aller Abstufungen hervorleuchten. Gerade dieses im windstillen, feuchtwarmen, fast treibhausartigen Klima von Graz üppig wuchernde, in endlosen Blattkaskaden niederströmende, schwer lastende oder gefiederartig sich drängende Grün — so mancher Maler glaubte ihm, weil es „unmalerisch“ sei, entfliehen zu müssen — hat es Thöny angetan. Mit ihm umgibt er verzauberte Gebäude, er breitet es in schwermütig dunkelnden Schleiern, erhöht es zu smaragdenem Glanze.

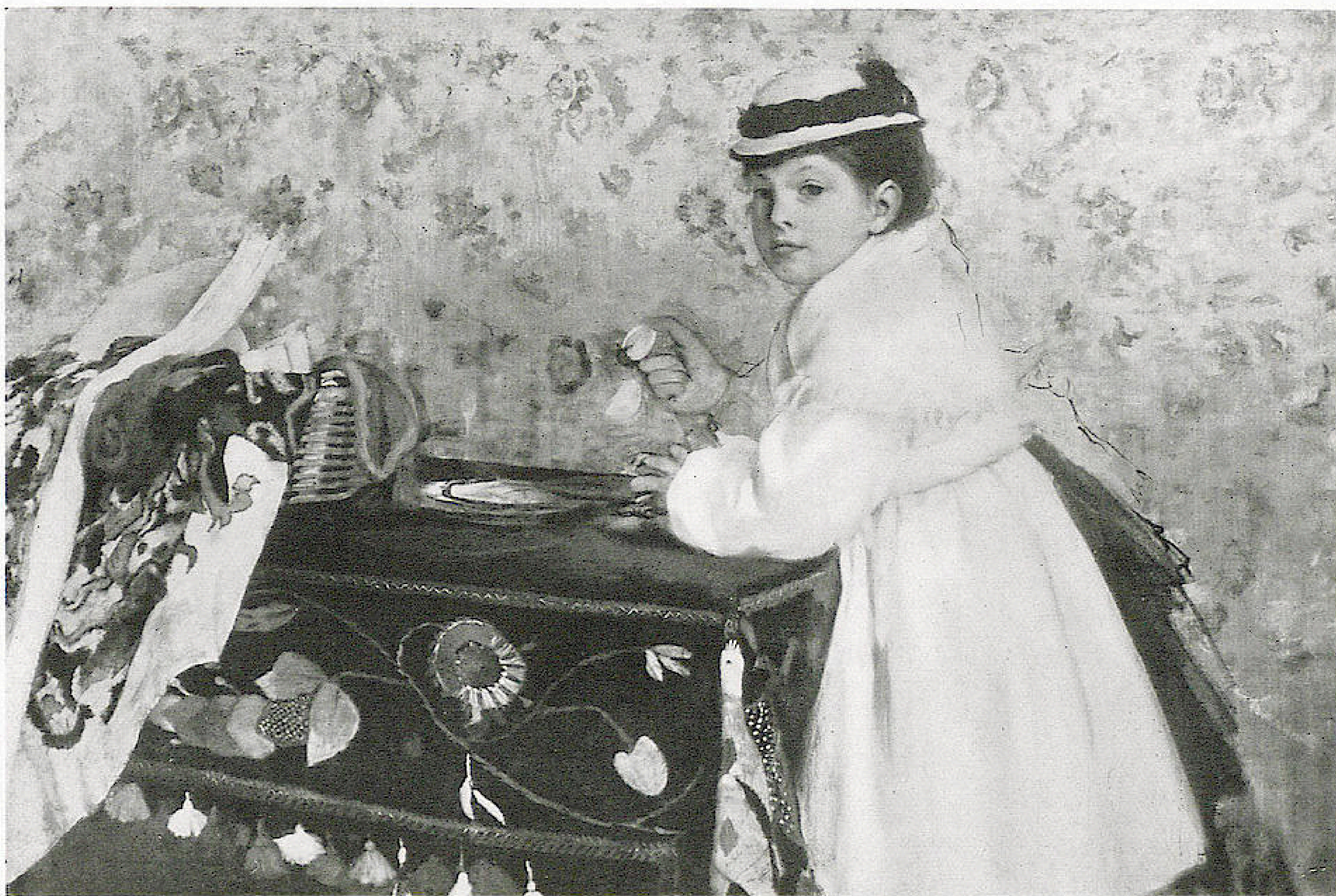
Immer wieder in seine garten- und parkerfüllte Vaterstadt zurückkehrend, schöpft der auf der Höhe seines Könnens stehende Künstler aus der Fülle ihrer ungewöhnlichen Schönheit neue malerische Werte.

Dr. Robert Graf



AUGUSTE RENOIR. IN DER LOGE

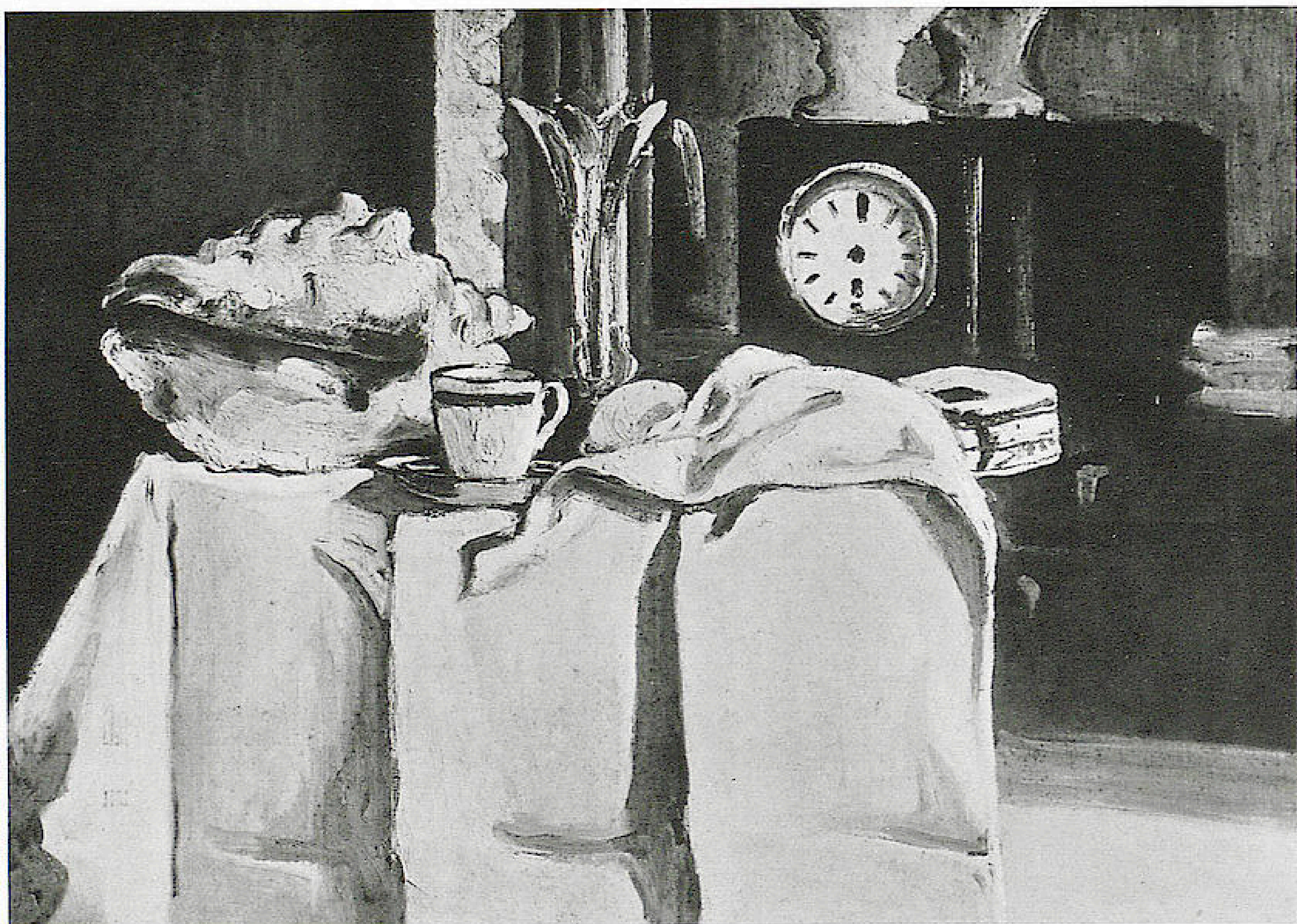
Aus der Ausstellung Französischer Kunst in London



EDGAR DEGAS. MLLE VALPINCON ALS KIND
Ausstellung französischer Kunst, London

DIE LONDONER AUSSTELLUNG „FRANZÖSISCHE KUNST VON 1200–1900“

Die Folge der großen Londoner Ausstellungen im Burlington-House ist nunmehr mit einer großartigen Manifestation französischen Kunstschaffens weitergeführt worden. Beherrschend im Gesamteindruck ist die Malerei, neben der die Plastik und das Kunstgewerbe zurücktreten müssen. Die Fülle des ausgestellten Materials ist fast erdrükkend, aber es ist ungeheuer wertvoll, hier der großen Entwicklungslinie in ununterbrochenem Verlauf folgen zu können, von den Beispielen Karolingischer Buchmalerei des 9. Jahrhunderts an bis zur Befreiung der Farbe im Neu-Idealismus eines Gauguin. Es ist ein einheitlicher großer Fluß, der von der sicheren geschmackvollen Beherrschung der Farbe durch die Franzosen und von ihrer steten klassischen Haltung in der Malerei Zeugnis ablegt, — allerdings nicht immer aus eigener Kraft und Intuition. Fremde Quellen führen vielfach neue, oft entscheidende Anregungen zu. So besteht z. B. das Problem der französischen Malerei des 15. Jahrhunderts im wesentlichen in der Klärung der Schulabhängigkeit von der flämischen Malerei einerseits und von der oberitalienischen



PAUL CÉZANNE. STILLEBEN MIT UHR

Ausstellung französischer Kunst, London

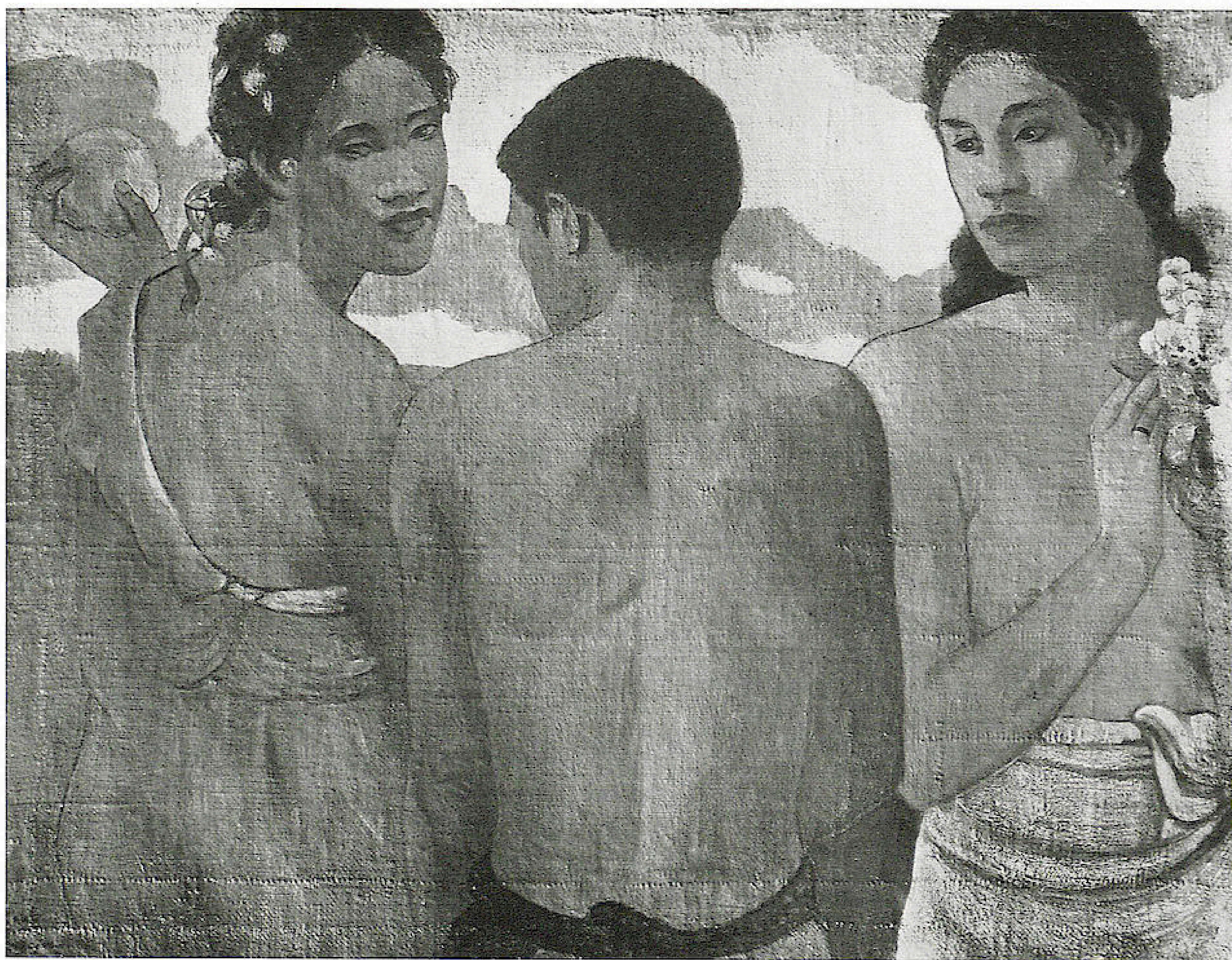
Malerei andererseits. Die in der Ausstellung vereinigten Tafelbilder des Meisters der Verkündigung von Aix, eines Fouquet, Froment und Maître de Moulins zeigen das deutlich. Klar erkennt man als Glanzpunkte französischer Malerei die herrlichen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts, die Porträtkunst der Clouets im 16. Jahrhundert, die klassischen Kompositionen Poussins, Lorrains und Louis Le Nains im 17. Jahrhundert. Am reinsten offenbart sich die französische Kultur in den Werken des 18. Jahrhunderts. Allen voran steht Watteau, der durch eine große Folge herrlichster Schöpfungen vertreten ist, nicht zu vergessen die Bouchers und Fragonards, neben denen die verhalten stillen Gemälde Chardins ebenbürtig bestehen.

Das 19. Jahrhundert ist reich an köstlichsten Blüten französischer Malkunst, die hier ihren Höhepunkt erreicht, — demgemäß in der Ausstellung auch betont. Den Auftakt bilden die Klassizisten David und Ingres und der Romantiker Géricault. Ihnen folgt der Klassiker Corot mit der unvergeßlichen leuchtenden Klarheit seiner Meisterwerke, in der Ausstellung besonders eindrucksvoll zu erleben, und der Realist Courbet mit seiner malerischen Intensität. Nah verwandt erweisen sich Daumier und Millet. Die unerhörte Malkultur eines Manet findet in dem farbigen Reichtum der Bilder Renoirs ihre Erfüllung. Den Geist der modernen Malerei künden bereits Cézannes großgesehene Kompositionen und Gauguins farbig klare Südsee-Bilder. Schon diese wenigen Namen geben eine Vorstellung des unerhörten Reichtums der Ausstellung, deren künstlerisches Erlebnis noch durch die in sparsamer Auswahl vertretenen Werke der Plastik und des Kunstgewerbes vertieft wird.

W.-K.



JACQUES LOUIS DAVID. Mme RICHEMONT MIT SÖHNCHEN
Ausstellung französischer Kunst, London



PAUL GAUGUIN AUS TAHITI
Ausstellung französischer Kunst, London

BILDERBRIEFE

Schon die alten Ägypter schrieben ihre Briefe in Bildern.
Nein, so kann man nicht anfangen. Es waren zwar die Ägypter das schreiblustigste aller Völker; wer abschreiben wollte, was nur in dem einzigen Tempel von Edfu an Inschriften zu finden ist, hätte ein paar Jahre zu tun.
Aber wer könnte so viel Vergangenheit ertragen! Wen verlangte es ernstlich, daß wir etwa mit dem ältesten historischen Brief anfingen, den der Inderkönig Strabobates der Königin Semiramis geschrieben haben soll, als sie mit hunderttausend Streitwagen und fünfmalhunderttausend Reitern aus Babylon zu Felde zog? Wir wollen unser Thema dort beginnen, wo es zwar schon 4000 Jahre seiner Geschichte alt, wo es uns aber ganz nahe ist: nämlich in der Zeit unserer Großväter, Väter und Söhne, also in unserer Zeit.
Von dem englischen Dichter und Wunderkinde Thomas Chatterton erzählt Ernst Penzoldt, daß ihm beim Lesen jedes Wort eine Beziehung von Bildern wurde, ein Reigen von bunten Königen, heiligen Tieren, Hand in Hand wandelnd und im Chore sprechend. Hierin wird der geheimste Sinn des Bilderbriefes ausgesagt, so nämlich, daß Schrift allein schon die Vision von Bildern geben, daß Schrift auch heute noch nicht nur als Mitteilung, sondern als Hieroglyphe, als Bildzeichen empfunden werden kann. Es läßt sich dabei auch jener Namenszüge, jener Unterschriften wie der eines Wrangels, Wallensteins, Ifflands gedenken, die nicht mehr lesbar, sondern nur noch Symbole von Phantasie und Energie sind; die Schnörkelkunst einer Königin Elisabeth und die Schlußstriche so bescheiden ansetzender Unterschreiber wie Haydn und Schubert gemahnen noch an den jahrtausendalten Hang zu bildnerischer Schreibefreiheit.
Die tiefe Verwandtschaft von Schrift und Bild ruft in jeder schreibenden Hand irgend einmal ein Ineinander und Nebeneinander von Buchstabe und zeichnerischer Darstellung hervor. Als ob sich die Schrift besänne, daß sie einst Vogel und Baum, Sonne und Wolke, Gerät und Antlitz gewesen sei, so verläßt sie die gedachte Grundlinie und beginnt bildnerische Figur anzunehmen. Das Ding tritt an Stelle seines Wortes.
Jeder von uns hatte dieses Erlebnis: er sitzt etwa im Gespräch am Telephon und macht Notizen, sachliche Zahlen vielleicht, da läuft der Bleistift auf einmal in Ornamenten, Ranken und Gestalten aus. Die Neuner haben Nasen bekommen, die Nuller Gesichter, die Einser marschieren wie Soldaten und wir hängen plötzlich der gleichen Lust nach wie ein Schulbub, der den Deckel seiner Grammatik bekritzelt. Das nennen wir dann ein Geschmier machen, aber wir tun uns Unrecht. Darzustellen ja drängt es uns, nicht anders als einen Maler, dem sich Wolken zu himmlischen Heerscharen deuten. Das Resultat mag hier gegen dort unvergleichlich genug ausfallen; der geistige Ansatz ist hier wie dort derselbe.
Von Dostojewsky wird niemand zeichnerischen Ehrgeiz behaupten wollen. Warum aber wimmelt es in seinen Manuskripten von Figürchen, Sächelchen, Architekturen? Warum hat E. T. A. Hoffmann seine letzte Erzählung „Des Vetters Eckfenster“, als er dem Tode entgegenlitt, nicht nur diktiert, sondern in einem Skizzenblatte aufnotiert? Warum haben die Männer der Nansenschen Polarexpedition sich manches Erlebnis lieber schlecht und recht aufgezeichnet als aufgeschrieben, obwohl sie dazu in Nacht und Eis doch Zeit genug gehabt hätten? Hier führt die Hand überall ein Verlangen nach Sichtbarkeit, dem selbst im unbeholfenen Gekritzel solcher Männer, die alle keine Zeichner waren, mehr Genüge getan schien, als im beredtesten Worte. Wenn nun gar eine künstlerische Doppelnatur diesem Verlangen nach einer Schrift- und Bild-Ehe entspricht, dann wird vollends die schöpferische Unteilbarkeit von Geschriebenem und Gezeichneten deutlich.
Es handelt sich hier nie um Illustration, bedachte Ausschmückung eines gegebenen Textes also, sondern um unmittelbare Einheit von schriftlichen und bildnerischen Gedanken. Diese Gedanken brauchen nicht um den gleichen Gegenstand zu kreisen; so gibt es von Lionardo da Vinci und von Michelangelo Blätter, auf denen gleichzeitig anatomische Skizzen, Sonett-

zeilen, Karikaturen und Architekturzahlen vermerkt worden sind, ein sichtbarliches Zeichen dafür, wie „zweierlei" es diesen Meistern oft znmute gewesen.

Wir wenden uns nun einer besonderen Form solcher schreibbildnerischen Lust zu: dem Briefe. „Ich hätte gerne die Briefform gewählt, um meine Gedanken vorzutragen, wenn ich jemand gewußt, an den ich meine Briefe hätte richten können. Ich wäre aufmerksamer und zutraulicher gewesen, hätte ich eine freundschaftliche Adresse gehabt, als die unendlich verschiedenen Gesichter des Publikums." So gesteht Montaigne, der große Essayist. Er gibt uns damit zu bedenken, daß zum Exempel eigentlich Goethes Italienische Reise nicht anders zu betrachten sei als ein Brief und um der damit verbundenen Zeichnungen als ein Bilderbrief also. Lassen wir aber alles, was mehr sein will, als eine vertrauliche Mitteilung von Mensch zu Mensch, was Literatur sein will oder wird, außer Anschlag.

Wie entstehen also die ersten Bilderbriefe und woher kommen sie?

Sie kommen bei uns täglich vor unter guten Bekannten und es bedarf dazu weniger der Zeichenkunst, als mehr eines guten Humors. Sie rechnen in der Mehrzahl zu einem ungeschriebenen Kapitel Kulturgeschichte, ein Teil freilich auch zu einem ungeschriebenen Kapitel Kunstgeschichte.

Da stoßen wir auf eine Karte eines Münchner Schriftstellers. Ein echtes und deutliches Stück ohne Zweifel, die Kritzel ganz im Duktus der Handschrift, kein Kunstwerk, aber ein klares Sichtbarmachen des Textes. Für die Gattung des Bilderbriefes ist ja nicht der Kunstwert ausschlaggebend, sondern die spielerische Absichtslosigkeit.

Dagegen nun eine Künstlerbilderkarte von Olaf Gulbransson. Hier ist die Schrift ganz dem Charakter der linearen Zeichnung anheimgefallen und es ist natürlich, daß beim Künstler sich die Schrift mehr dem Bilde, beim Schriftsteller das Bild mehr der Schrift fügt.

Rührend ist oftmals zu beobachten, wie eine geistig bedeutende Persönlichkeit Freude hat am harmlosen Kritzeln. So gibt es etwa von der Bettina Brentano ausführliche Schreiben, die in der Literatur eine Rolle spielen, die aber mit Männchen geschmückt sind, wie sie ein Kind auf der Tafel ebensogut fertigt.

Häufig wird das Selbstporträt in karikaturistischer Art angetroffen. Von Ernst Penzoldt ist da eine bilderblühende Briefseite vorzulegen und der Flieger Udet läßt es genug geschrieben sein, wenn er sich selbst auf einem Hotelbriefbogen karikierend ohne weitere Zusätze übersendet.

Als Meister des Bilderbriefes sollen hier, um nicht durch die Vielfalt von Beispielen müde zu machen, zwei Männer besonders ausgerufen sein: Georg Christoph Lichtenberg, der große Denker, Satiriker und Naturwissenschaftler unserer Klassikerzeit, und Vincent van Gogh.

Eine merkwürdige Zusammenstellung, wie man zugeben wird, dieser Professor der Physik im Göttingen des 18. Jahrhunderts und dieser Brabanter Koloß unserer heutigen Kunst! Allein beiden ist gemeinsam jenes eigensinnige Persönlichkeitsgefühl, das nicht nur die Mutter hervorragender Taten ist, sondern auch in so menschlichen Zeugnissen wie in Briefen triumphiert.

Lichtenberg kann nicht zeichnen. Aber die Schärfe seiner Beobachtung führt ihn dennoch zu einer Unzahl von oft schlagenden Bildnotizen. Dieser Mann, der die köstliche Bemerkung getan hat: „er las immer Agamemnon statt angenommen, so sehr hatte er den Homer gelesen", durchsetzt alle seine Briefe nicht nur mit gelehrten naturwissenschaftlichen Versuchsskizzen, sondern überall mit dem Ausrufezeichen von drastischen Köpfen, Gestalten, Dingen. „Potz und alle Hagel, sind denn Mädchenherzen Putzblümchen, die man eine Stunde trägt, und hernach wegwirft?" zürnt er etwa fröhlich einem allzeit neuverliebten Freunde und malt neben Herzen, Blümchen und Uhr auch gleich den „Potz und alle Hagel" in Gestalt von Blitz und Teufel an den Rand. Oder „Die Spatzen auf dem Dache stehen gerade so da, wie man sie auf die Schulbücher gekleckst findet." So schreibt er und kleckst sie hin. Von einem Manne sagt er aus: „Er schreibt auch aus Liebe zum Staat gern dicke Bücher" — und der Empfänger dieses Briefes bekommt gleich das Porträt dieses Mannes und seiner Bücher mit. Ja Lichtenberg zeichnet sogar den Nachtwächter, der draußen, während er innen schreibt, im Finstern tutet; er stellt sich ihn auf Grund des Tutens physiognomisch vor. Er malt bei dem geringsten Anlaß den großen Fritz mit Schwertern und Kanonen oder das böse Knie, das ihm wehtut.

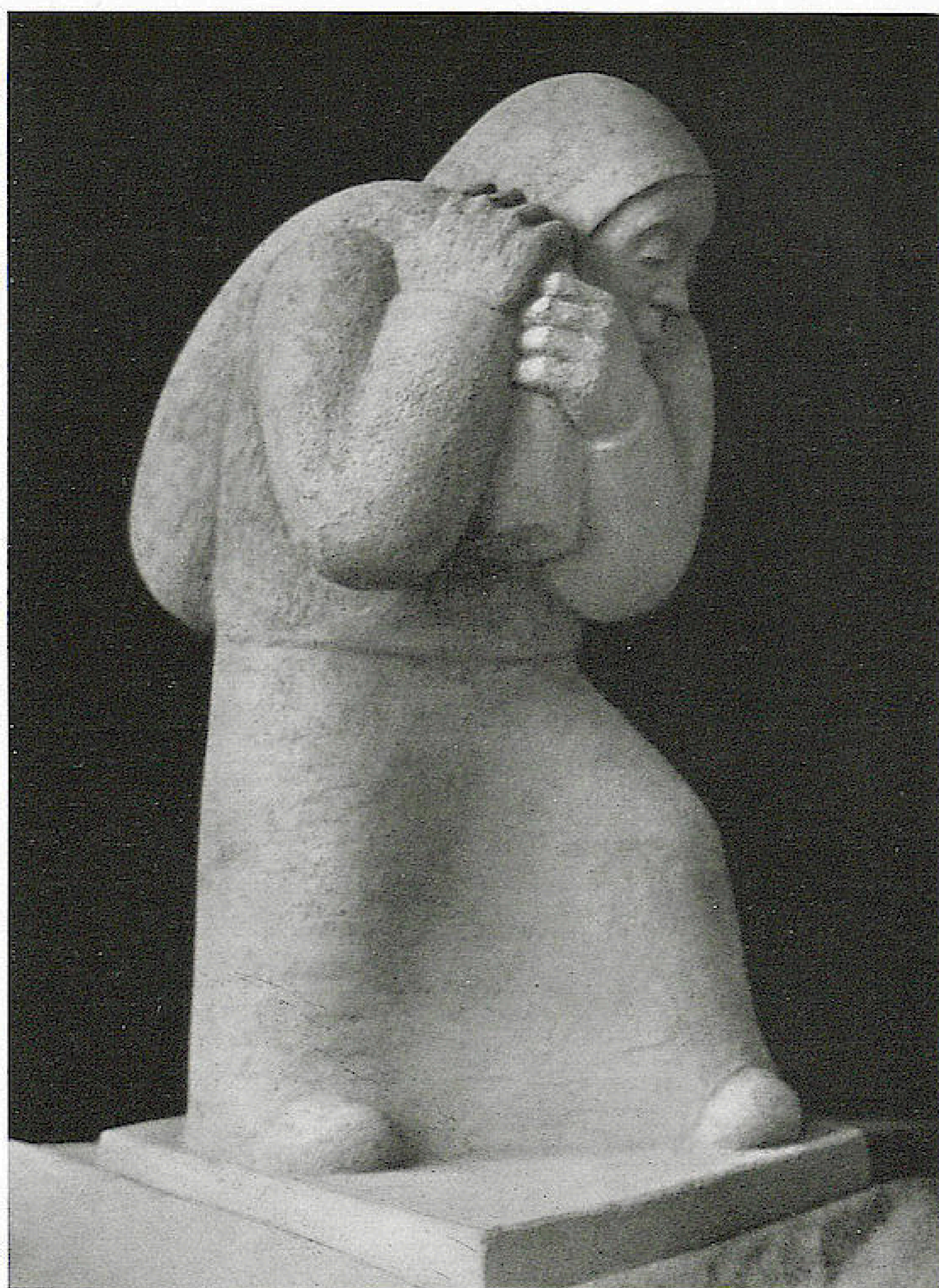
(Fortsetzung Seite 186)

KERAMISCHE FIGUREN VON JOSEF HEHL-XANTEN

Am Niederrhein war die Pottbäckerei von jeher eine weit verbreitete Heimindustrie. Der Boden liefert für Irdenware unerschöpfliche Mengen von Werkstoff. Die günstigen Verdienstmöglichkeiten durch die Massenerzeugung billiger Gebrauchswaren, insbesondere von Blumentöpfen, die in ganzen Schiffsladungen aus den niederrheinischen Dörfern rheinabwärts in das Land der Blumenzüchter gehen, haben dann im 19. Jahrhundert das alte keramische Kunsthandwerk allmählich verdrängt. So gründlich war das alte Kunsthandwerk am Niederrhein in Vergessenheit geraten, daß nicht einmal in den keramischen Handbüchern über die Erzeugnisse der niederrheinischen Bauerntöpfereien des 18. Jahrhunderts etwas zu finden war. Angeregt durch lokale Sammler, hat sich die Forschung bemüht, die Traditions- und Stilzusammenhänge in den einzelnen Dörfern zu erkennen und das zerstreute, früher wenig beachtete Material zu sammeln. Die schönste Sammlung altniederrheinischer Töpferkunst besetzt das Krefelder Museum. Dort findet man lange Reihen jener seltsamen großen Zierschüsseln, die das charakteristische Erzeugnis der alten Dorfwerkstätten am Niederrhein waren. Arbeiten, die durch die eigenwillige Umformung barocker Ornamentmotive nicht weniger reizvoll sind als durch die figürlichen Darstellungen in der Mitte. Mit einer ungewöhnlichen Selbstverständlichkeit und Naivität haben die altniederrheinischen Töpfer ihre Umgebung dargestellt und diese Bilder mit mehr oder minder langen Sprüchen und Betrachtungen begleitet.
Es ist begreiflich, daß mit der Wiederentdeckung



JOSEF HEHL. BETTLER. KERAMIK



JOSEF HEHL. FRAU MIT SACK. KERAMIK

der untergegangenen keramischen Kultur am Niederrhein auch das Bedürfnis entstand, wenigstens einzelne der mechanisierten Blumentopffabriken dem Kunsthandwerk wieder zu gewinnen. Daß die ungewöhnliche Schönheit der alten Erzeugnisse zunächst mehr zu einer Nachahmung als zu einer Erneuerung geführt hat, ist verständlich. Allmählich aber sind am Niederrhein aus diesen Anregungen kleine handwerkliche keramische Betriebe entstanden, die sich frei gemacht haben von der äußerlichen Anlehnung an die Denkmäler der Vergangenheit und die es verstanden haben, den alten Werkstoff in einen neuen Geist zu formen.

Vielleicht die reizvollste unter diesen niederrheinischen Töpfereien ist die von Josef Hehl in Xanten. Hehl, der noch vor wenigen Jahren in einem Vorort von Krefeld eine ganz kleine und primitive Werkstatt hatte, in der er für einen kleinen Kreis von Interessenten und Freunden Gefäße von bezaubernder Farbigkeit und eindrucksvoller Schlichtheit der Form schuf, hat sich in der stillen alten Kulturstadt am Niederrhein zu einem keramischen Plastiker entwickelt, dessen Arbeiten unbestritten zu den beachtenswertesten dieses Gebietes gehören. Schon in Krefeld hatte Hehl gelegentlich kleine figürliche Arbeiten geschaffen. Darunter eine Pietà



JOSEF HEHL. KARTOFFEL SAMMELNDE FRAU. KERAMIK

von erschütternder Ausdrucksstärke. In Xanten aber, wo er im Viktors-Dom die Fülle der schönsten niederrheinischen Schnitzaltäre täglich vor Augen hat, ist das plastische Schaffen immer mehr in den Vordergrund seiner persönlichen Arbeit gerückt. Angeregt von den Bildschnitzern des 15. Jahrhunderts und den Kunsthandwerkern des 18. Jahrhunderts, hat Hehl eine neue Kunst und ein neues Kunsthandwerk entwickelt, ohne den Gefahren einer äußerlichen Anlehnung an seine Vorbilder zu erliegen. Aus dem Material, das der Boden spendet, formt er Gestalten, deren Leben und Existenz ebenfalls fest verwurzelt sind mit ihrer Heimaterde. Arbeitende Männer und Frauen des Volkes von großartiger Eindringlichkeit und Kraft der Charakterisierung. Wie Fragmente von einem großen Denkmal des arbeitenden Menschen wirken diese Einzelfiguren und Gruppen. Sie sind keine pathetische Verherrlichung der Arbeit, sondern eine eindringliche und ungeschminkte Schilderung der Plage und Mühsal der namenlosen Masse. Die Gruppen von hockenden Männern, die den größten Teil ihres Lebens in dunklen Schächten tief unter der Erde in gebückter Haltung um kärglichen Lohn ihre Gesundheit zerrütten, und die Frauen, die hoffnungslos müde auf feuchtem Ackerboden kriechen, um ihr wichtigstes Nahrungsmittel, die Kartoffel, zu ernten, sind soziale Dokumente. Der derbe Werkstoff zwingt zu einfachen Formen, wie sie auch dem Wesen der Gestalten entsprechen, die Hehl mit einer Schärfe der psychologischen Erkenntnis erfaßt hat, die nur ein Künstler aufbringen kann, der sich mit den Menschen seiner Umgebung in seinem tiefsten Wesen verbunden fühlt. Wer die Bewohner des Niederrheins kennt, wird in jeder einzelnen Gestalt sofort den Typ entdecken.

Es gibt zu denken, daß eine so ungewöhnlich starke Begabung auch in unserer Zeit überorganisierten Kunstschulbetriebs sich autodidaktisch in der handwerklichen Werkstatt entwickelt hat.

Dr. W. Sch.



WILLI REUE. HÄUSERBLOCK AN DER ANGERMAYRSTRASSE IN MÜNCHEN

WILLI REUE

Die jüngere Generation der deutschen Maler hat eine zu ausgesprochen kollektivistische Einstellung; was der eine malt, glaubt der andere auch malen zu müssen. Dabei liegt nicht ein innerer Zwang und Trieb vor, eine günstige oder kulturelle Voraussetzung, die wie eine unabwendbare Epidemie unter Zeitgenossen gleicher Artung wütet, sondern es ist spielerische Modesache, eine versprengte Richtung zu forcieren, die irgendwo ihren Ausgang nimmt und von einer zum Kopieren und Imitieren modischer Größen nur allzu bereiten Zeit unbedenklich und gedankenlos aufgenommen wird. Daraus resultiert die traurige Monotonie der meisten modernen Ausstellungen, aber auch die ungestillte und scheinbar unstillbare Sehnsucht der wahren Kunstfreunde nach dem Schaffen von Persönlichkeiten, die ihren Weg gehen, ohne auf die Stimmen anderer zu hören, ohne nach dem Schaffen anderer zu schielen, die Sehnsucht nach einer Kunst, die Probleme aufgreift, und nach künstlerischen Individualitäten, deren Entwicklung nicht in der üblichen schematischen Weise verläuft, sondern die Selbstgewachsene sind — Autodidakten im höheren Sinn.

Willi Reue, der seit einiger Zeit auf Münchner Ausstellungen mit seinen Werken auffällt, Bildern, die an sich schlicht sind in Motiv und Faktur, gehört zu diesen Abseitigen. Auch er ist Alleingeher, nicht verhaftet an den Zwang einer



WILLI REUE. ANGERMAYRSTRASSE IN MÜNCHEN-SCHWABING



WILLI REUE. BLICK VON DER BURG KLOPP AUF BINGEN UND DAS BINGER LOCH

Richtung oder eines Klüngels, auch frei von allem, was ihn übermäßig mit der Scholle verbände, und in gewissem Sinne ein Autodidakt.

Es ist notwendig, seine Herkunft und seinen Bildungsgang zu kennen. Geboren am 25. Mai 1893 zu Plantières bei Metz, begann er als praktischer Bildhauer, durchlief eine vierjährige Lehrzeit, war dann auf der Kunstgewerbeschule in Metz und arbeitete nach deren Absolvierung als Bildhauer, zumeist mit Architekturplastik befaßt, in Berlin, Dresden, Köln und Saarbrücken. Der Krieg, den er an der Westfront mitmachte, unterbrach diese ans Handwerkliche gefesselte Tätigkeit. Er kämpfte vier Jahre lang an der Westfront, wurde verwundet und beschädigt und bezog nun, ein Fünfundzwanzigjähriger, mittels eines Stipendiums die Münchner Akademie, wo Hermann Hahn sein Meister wurde. Drei Jahre verblieb er in dessen Bildhauerklasse, hat dort modelliert, aber auch, wie früher schon, natürlich sehr viel gezeichnet. Sein Formgefühl wurde auf der Akademie stark gefördert und differenzierter ausgebildet, aber was er als Maler unternimmt und leistet, das entspringt keiner Schule, ist nicht Akademieprodukt, sondern kommt aus ihm selbst, ist autodidaktisch. Soll man dem Autodidaktentum das Wort reden? Ich meine, daß man darauf keine absolute Antwort mit Ja oder Nein geben kann. Das Autodidaktentum kann den einen zugrunde richten, wie es den andern auf die Höhe der Leistung, zur absoluten Selbständigkeit führen kann. Als Autodidakt zu arbeiten und es zu etwas zu bringen, setzt nicht allein ungewöhnliche Begabung, sondern auch ungewöhnliche Selbstkritik und ungewöhnliches Verantwortlichkeitsgefühl voraus. Beides glaube ich Willi Reue zusprechen zu dürfen. Ich kenne Ausführungen von ihm, in denen er sich mit der eigenen Vergangenheit und mit den Genossen dieser Vergangenheit auseinandersetzt, mit jenem generellen künstlerischen Jungmännertum, das nur



WILLI REUE. DER WEG ZUR ALTEN KLOSTERKIRCHE AUF FRAUENCHIEMSEE

niederreißen will, das vor lauter Wollen die Hauptsache vergißt, die Voraussetzung jeder Leistung und jeder Tat: das Können, das man nur durch Lernen erreicht, nicht durch heiße Debatten und große Worte in trunkenen Ateliernächten. Im Zusammenhang damit bekennt sich Reue zur großen Tradition, besonders zur Tradition Münchens: zu Schleich und Lier, zu Leibl, Uhde, Slevogt, und bedauert, daß diese Tradition, als deren letzter Träger Weisgerber und Jagerspacher zu früh dahingingen, abgebrochen ist. Für sein Teil will Reue hier weiterbauen, und ich glaube, daß er dazu berufen ist. Denn wir haben von ihm nicht nur Bekenntnisse dieser Art, die er, um mit sich selbst ins Reine zu kommen, gern literarisch fixiert, ohne daß er darüber sich zu den „literarischen" Künstlern schlagen wollte, wir haben auch die positiven Leistungen seines Schaffens, seine Gemälde, deren mehrere heute schon von den ernsthaftesten und wählerischsten Sammlern in ihre Kollektionen aufgenommen wurden.

Gelegentlich einer vor einiger Zeit von der Galerie Heinemann in München veranstalteten Ausstellung von Werken Reues breitete der Künstler ein stattliches Segment seines malerischen Werkes vor uns aus. (Was wir gleichfalls gerne kennengelernt hätten: Proben seines plastischen Schaffens, enthielt er uns leider vor.) Mit wenigen Ausnahmen, die Stilleben von gepflegtester Farbigkeit und ein wie eine Selbstanalyse anmutendes Selbstbildnis betrafen, brachte diese Kollektivausstellung nur Landschaften. Landschaften aus verschiedenen deutschen Gauen: vom Rhein, aus dem Isartal, aus der Umgegend Darmstadts, von Frauenwörth im Chiemsee, aus dem Englischen Garten Münchens und in zahlreichen, unter sich unendlich mannigfaltigen und doch eng verwandten Variationen: eine Straße an der Peripherie Münchens, die Angermayrstraße mit

niederen Vorstadthäuschen mit ruinösem, heiß von der Sonne beschienenem, grell bemaltem Mauerwerk, mit Gärtnereien, Telephonstangen, einem ungepflegten Kiesweg und protzig in diese Idylle herüberschielenden Großstadtbauten. Es ist erstaunlich, was Reue aus diesen Ingredienzien eines an sich gewiß nicht neuen Motivs auf seinen Gemälden zusammenbaut. Ich verstehe dies nicht ausschließlich im Sinn der Stimmung, obwohl die Serie der Angermayrstraße-Bilder wie eine gemalte Chronik der Vorstadt (wohlverstanden : ohne die Kreatur, nur dem Mauerwerk und der Vegetation gewidmet) anmuten muß: den Tanz der Horen in der Vorstadt könnte man vielleicht den sicherlich noch nicht abgeschlossenen Zyklus taufen. Ebenso wichtig ist, daß die Gemälde in ihrer Faktur weit von dem abweichen, was heute von der überwiegenden Mehrzahl der in kollektivistischer Auffassung der künstlerischen Mission befangenen Maler gegeben wird, wenn sie das Thema „Vorstadtstraße“ zu behandeln haben. Sehe ich Reues Bilder, so muß ich unwillkürlich an Menzels Straßenbilder aus dem alten Berlin, an diese Abschilderungen von Wegen an Zäunen hin, unter überhängenden Weiden, am alten Landwehrkanal oder an seine Fensterausblicke auf Höfe und in Gärten denken. Es ist keine stoffliche oder technische Bindung. Und natürlich ist das Qualitätsniveau nicht gleich. Aber ich fühle hier den verwandten Geist, die gleiche innere Ehrlichkeit, das schönste Können. Reue zeigt eine Reinheit der Palette, eine Kultur in der Behandlung der Bildfläche, ein malerisches Gestalten auf der Grundlage scharfen Sehens und inneren Schauens, daß man seine Absichten, wie das Gelingen dieser Absichten nur an dem Beispiel der Besten messen kann.

Georg Jacob Wolf

BILDERBRIEFE

(Fortsetzung von Seite 178)

Des einsamen, verkannten und doch so unerschütterlichen Van Gogh leidenschaftliches Bedürfnis, sich mitzuteilen, wird in über sechshundert Briefen offenbar, die er an seinen geliebten Bruder Theo gerichtet hat. Hier ist alles verbissener Ernst, immerwährendes Denken an die Arbeit, unablässige Anschauung; Hunderte von Bildgedanken, von lebendigsten Eindrücken des Malerauges sind hier mit wenigen Strichen so gebannt, daß manche Galerie froh währe, einen dieser Briefe zu besitzen. Es sind darunter vollendete Kunstwerke nach unseren Begriffen; nach den seinen waren sie nichts als Anhaltspunkte für den teilnahmsvollen Vertrauten.

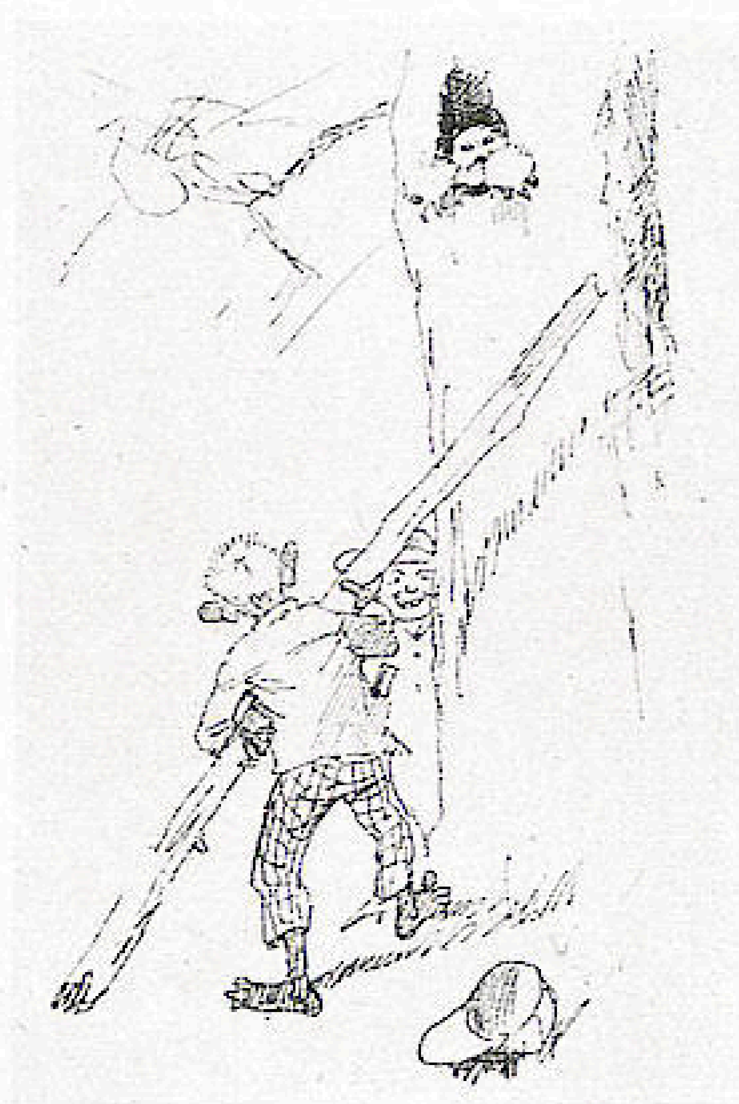
Die Zeit, in der man den Posttag zu nützen lange Briefe schrieb, ist vorbei. Wir schreiben kurze Briefe und selbst die immer weniger mit der Hand. Unterschieden unsere Großväter noch vornehmlich nach zärtlich geschnittenen Liebes-, nach großbüttenen Gratulations-, nach umständlich gesiegelten Empfehlungsbriefen, so werden unsere Söhne vor allem nach Eil-, Einschreib- und Wertbriefen rechnen. Wir sind sachlicher geworden. Wir erfahren und sagen weniger über uns. Unsere Briefe ähneln sich in ihrem Inhalt wie die Formeln eines Morse-Code. In ihrer Form aber normt sie die Schreibmaschine und es war ein kurioser Witz, als ein Magazin für Schreibmaschinen-Zeichnungen, also für Kunstgebilde aus genormten Buchstaben, Preise aussetzte.

Solange jedes Bleistiftspitzen als ein künstlerischer Entwurf ausgegeben wird und jeder Entwurf nach praktischer Verwertung verlangt, ist es an der Zeit, den noch wenig genannten absichtslosen Bilderbrief als eine letzte, reine Quelle von Persönlichkeit zu preisen.

Dr. Ernst Heimeran

EINE EULENGESCHICHTE IN ZEHN BILDERN




ZEICHNUNGEN VON BRUNO LILJEFORS

Aus der Liljefors-Monographie von K. E. Russow
Verlag Hofbuchhandlung C. E. Fritze, Stockholm










Bruno Liljefors 84.



FRITZ GARTZ. BLICK VON DER HINDENBURGEICHE AUF STARNBERG

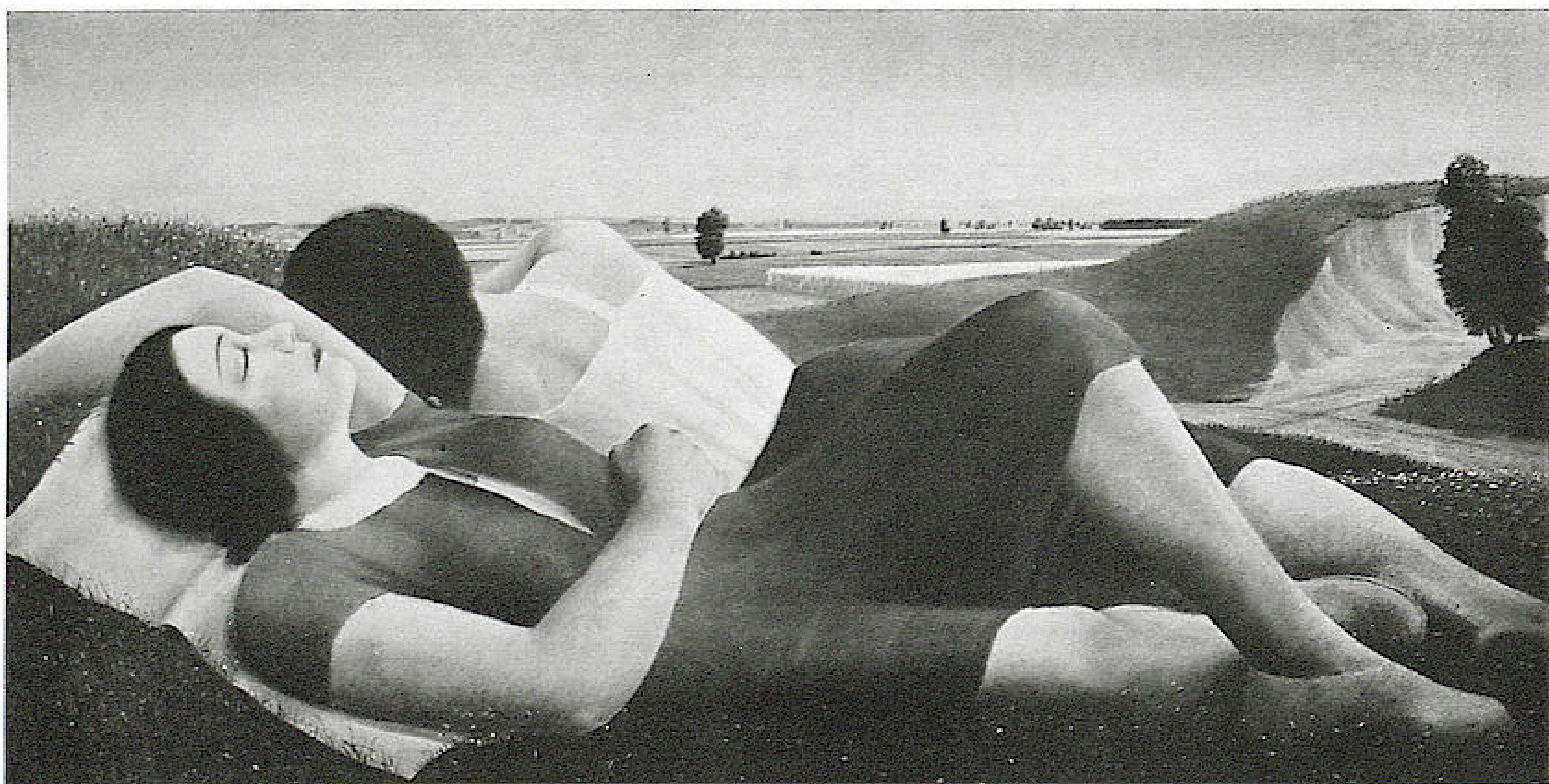


CARL MENSE. RHEINLANDSCHAFT

DIE DEUTSCHE NEUROMANTIK IN DER MALEREI DER GEGENWART

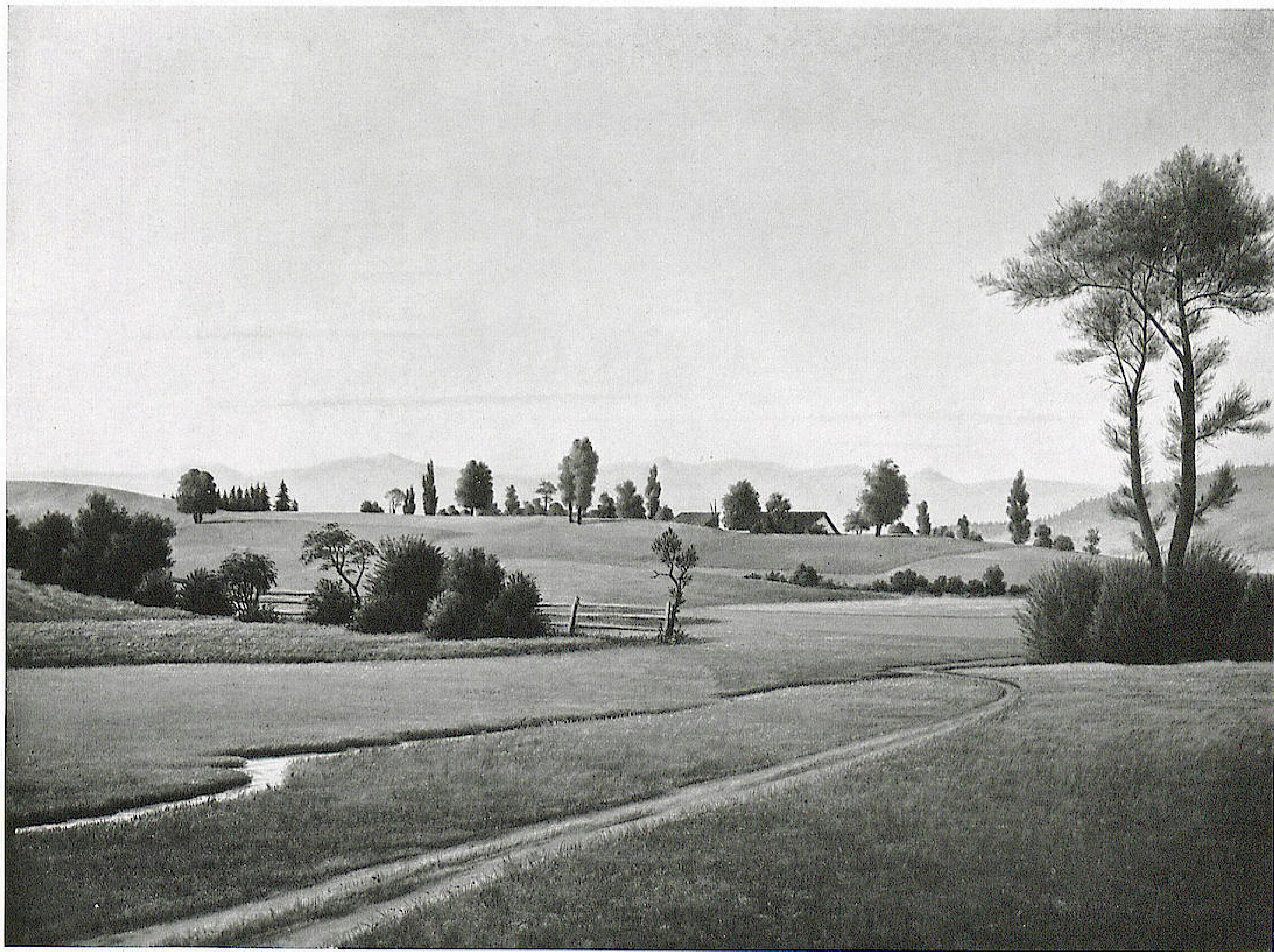
„Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren.“
Novalis

Die Malerei des gegenwärtigen Europa wird immer zwingender dazu aufgerufen, sich zwischen zwei legitimen Grundmöglichkeiten bildlicher Gestaltung der Sichtbarkeit zu entscheiden: zwischen der abstrakten Komposition in der Fläche und einer sehr konkreten, räumlich-plastischen Formung der Wirklichkeit. Wenn in den abstrakten Tafeln eine zeitbewußte Geistigkeit sich zum Ausdruck bringen will und in ihnen sich das Ornament unseres als ornamentlos angesprochenen Zeitalters dennoch gestaltet, als eine gleichsam sichtbar gewordene Symbolik von dem Rhythmus der Gegenwart, so schafft jene andere, sich gänzlich in die Seele des Gegenstandes versenkende Kunst weniger Sinnbilder als wirkliche und wahrhafte Bilder der Zeit. Kein verborgener Rhythmus schlägt seinen Takt in ihnen, sondern eine reine und klare Melodie klingt aus ihnen heraus. Vom Westen Europas, von Frankreich her, ist die abstrakte Bewegung ausgegangen, im Herzen Europas, in Deutschland, gewinnt ein Weltbild langsam seine Form, in dem durch tiefste Ergründung des



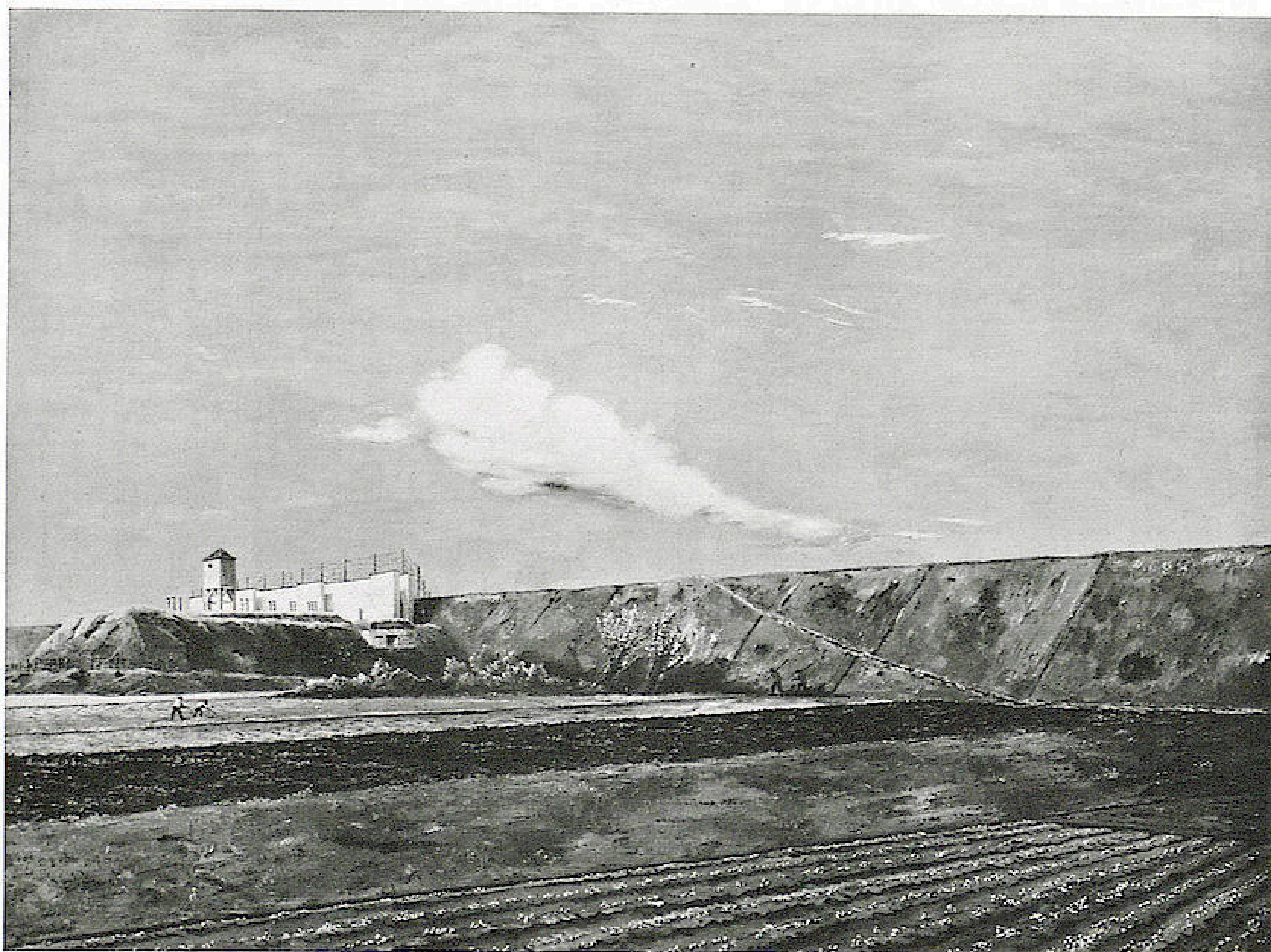
GEORG SCHRIMPF. SCHLAFENDE

Scheinbaren sich das Wesen der Dinge zu läutern beginnt.
Man hat diese Malerei vor Jahren bereits als sehr bedeutsam für die Gegenwart und ihre geistige Struktur empfunden und ihr die Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ gegeben. Man hatte damit wohl dem Glauben Ausdruck verleihen wollen, daß Malerei im Zeitalter der Technik sachlich sein müsse und daß sie es vermöchte, wenn sie die innere Möglichkeit dazu besäße; weiter aber, daß diese Art von Sachlichkeit etwas Neues und Ungewöhnliches sei, daß sie eine Anschauung von der Welt und dem Leben der Dinge gäbe, die bisher noch keine Epoche vorher gehabt habe. Und wenn man Sachlichkeit sagte, so meinte man damit für die Kunst eine Gestaltung des Gegenständlichen bis zu seiner äußersten Erfaßbarkeit, man meinte damit eine Wiedergeburt der Form von innen her, die ebenso sichtbar wie tastbar zu begreifen sein sollte.
Nun ist aber sicher eine jede derartige intensive Annäherung mit dem Sich-Versenken im Sinn einer Mystik gleichbedeutend, die vom Gefühl für die Kreatur beherrscht wird und das Kreatürliche selbst in menschliche Sphären bringt. Darum ist diese neue Sachlichkeit im untersten Grund romantisch und darum könnte man eine in solcher Richtung gestaltende Malerei auch eine neuromantische nennen. Neuromantik in diesem Sinne und in dieser Auffassung aber ist alles andere als rückwärts gewandt: denn das Romantische selbst ist ja etwas Elementares und Unzerstörbares, und positiv romantisch sein, bedeutet nie und nimmer eine Flucht; gerade heute wäre eine echte und zeitgemäße Romantik Ausdruck tief empfundener Notwendigkeit für die Gestaltung eines neuen Seelentums, welches inmitten der drohenden Gefahren geistiger Mechanisierung eine reine Regung zur Beseelung des Zeitalters in sich anschlagen fühlt. Und wenn man die führenden Repräsentanten dieser Gruppe aus ihren Werken zu verstehen versucht, so wird man zu der Einsicht kommen, daß es durch das Medium dieser Malerei seit langem wieder möglich ist, unsere Welt wahr und schön zugleich zu sehen, von dem Übermaß ihrer Rhythmen aufs höchste erregt zu werden und durch das Maß ihrer Harmonie dennoch im Tiefsten befriedet zu sein.
Wenn jede echte künstlerische Gestaltung das Symbol dessen darstellt, was in der Zeit sonst nur als Symptom bemerkbar wird, so wäre zunächst nach jener Symptomatik zu fragen, für welche die neuromantische Malerei eines der wenigen bis jetzt greifbaren Zeichen ist, es wäre die Frage zu stellen: wo sonst im Leben heute begibt sich Romantisches, wo sonst findet die



25*

GEORG SCHRIMPF. LANDSCHAFT BEI LAUTERBACH



FRANZ RADZIWILL. FORT AM DEICH

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Dr. Becker & Newman, Köln

Zeitseele aus der Not des Lebens den Weg zu seiner Fülle? Nun sind aber Siedlungswesen und Freiluftschule, Wochenend und Ferienreise, der Kult des Leibes in Sport und Spiel zu jeder Jahreszeit in unmittelbarem Verbundensein mit der Natur — dies alles sind Symptome einer zunehmenden Romantisierung des Lebens, mögen hygienische und soziale Zwecksetzungen auch noch so stark daran beteiligt sein. Romantisch aber sind diese zeitgemäßen Formen der Haltung und der Gestaltung des Lebens darum, weil ihnen die Urtriebe des Romantischen selbst zugrunde liegen: die Sehnsucht, ein Leben in Freiheit zu führen, und das Urgefühl, mit der Natur unmittelbar in großem Einklang leben zu sollen. Und schließlich: wer vermöchte die echt romantische Sympathie für das Unendliche in den Versuchen zu verkennen, im Flugzeug den Ozean zu überfliegen, im Luftschiff auf dem Pol der Erde zu landen oder im Freiballon in den Bannkreis anderer Planeten zu geraten?

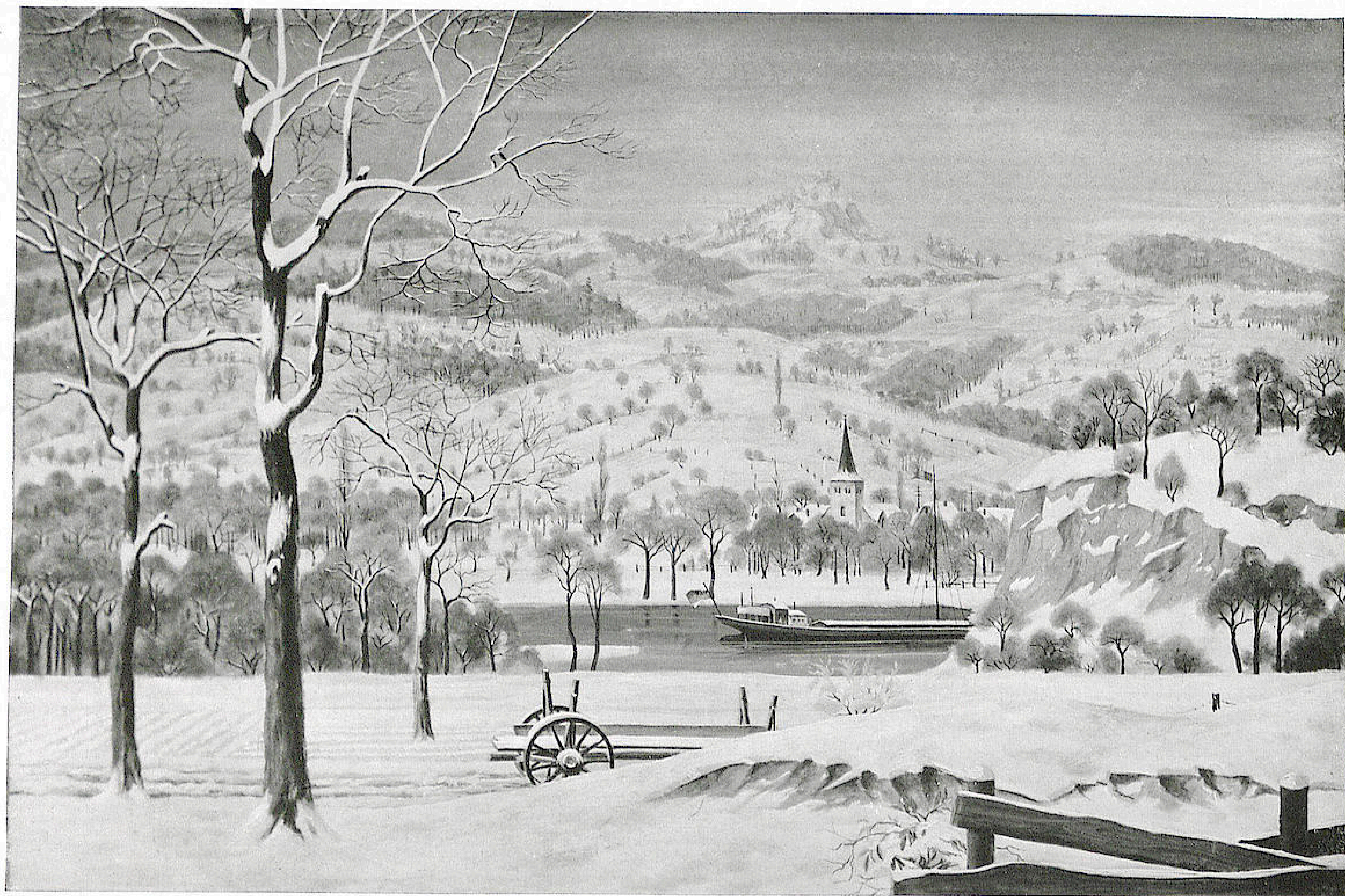
Während aber die Malerei der deutschen Romantik vor hundert Jahren jene Ferne selbst zu gestalten fähig war und der Mensch sein Ich am Unendlichen selbst zu messen wagen durfte, sind die Beziehungen der neuromantischen Kunst der Gegenwart zur Unendlichkeit der Natur ganz anderer Art. Die Distanz ist größer und fühlbarer, oft klafft ein Abgrund zwischen Mensch und Welt, zwischen Nähe und Ferne, fast immer aber ist es diese Nähe selbst, an welcher das Gefühl für das Ferne sich bewähren soll, und sehr oft gibt allein ein starkes und intensives Gefühl für das Diesseitige das Anrecht auf Ergründung einer an sich unergründlichen Ferne.

So stehen in Landschaftsbildern von Georg Schrimpf (Abb. S. 191) Vordergrund und Hintergrund, Nähe und Ferne fast unvermittelt gegeneinander: das Befangensein im Hier und im Jetzt ist stärker als die Sehnsucht nach dem Irgendwo und nach dem Irgendwann; die Ferne



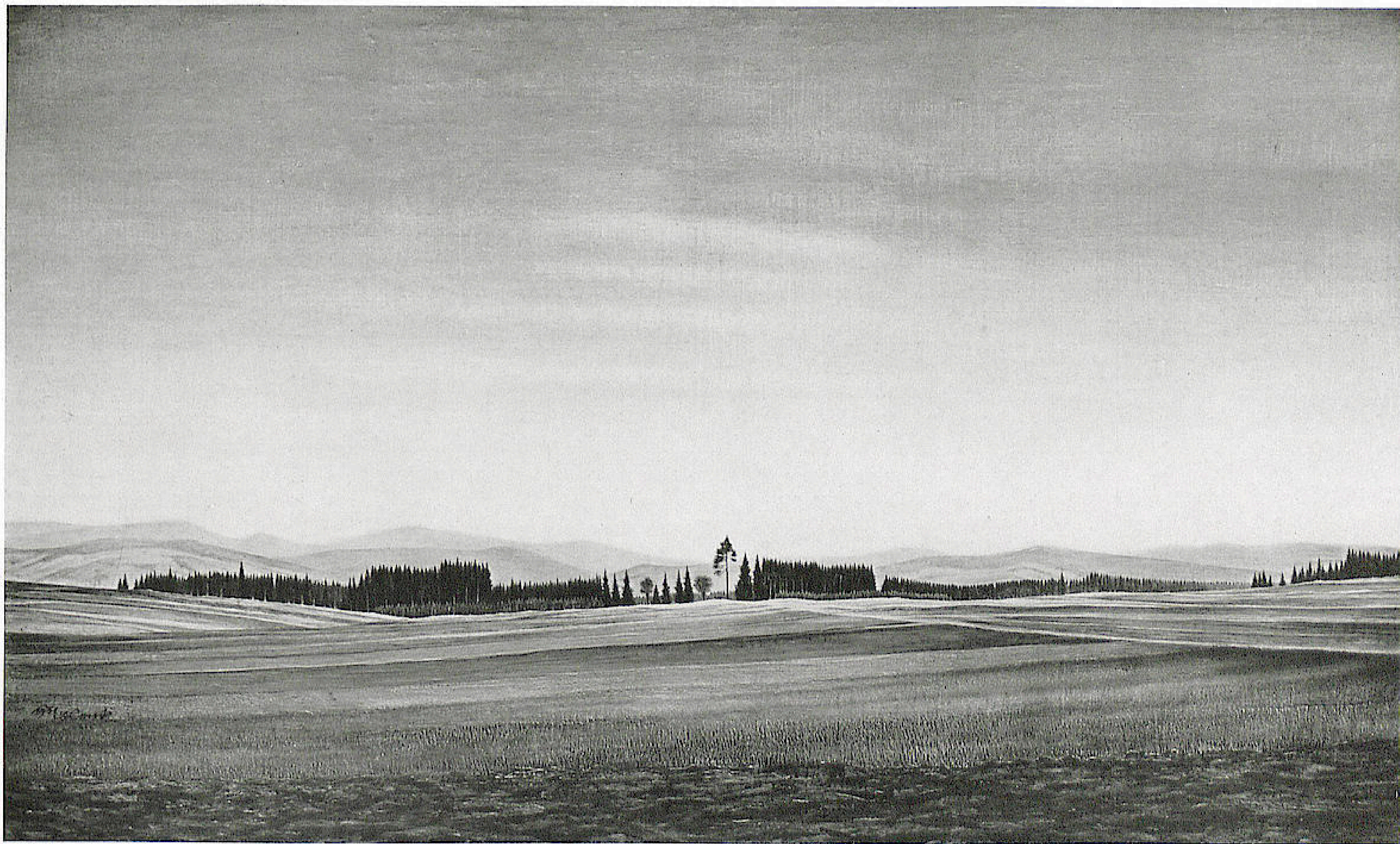
THEO CHAMPION. WINTERLANDSCHAFT

Berlin, Nationalgalerie

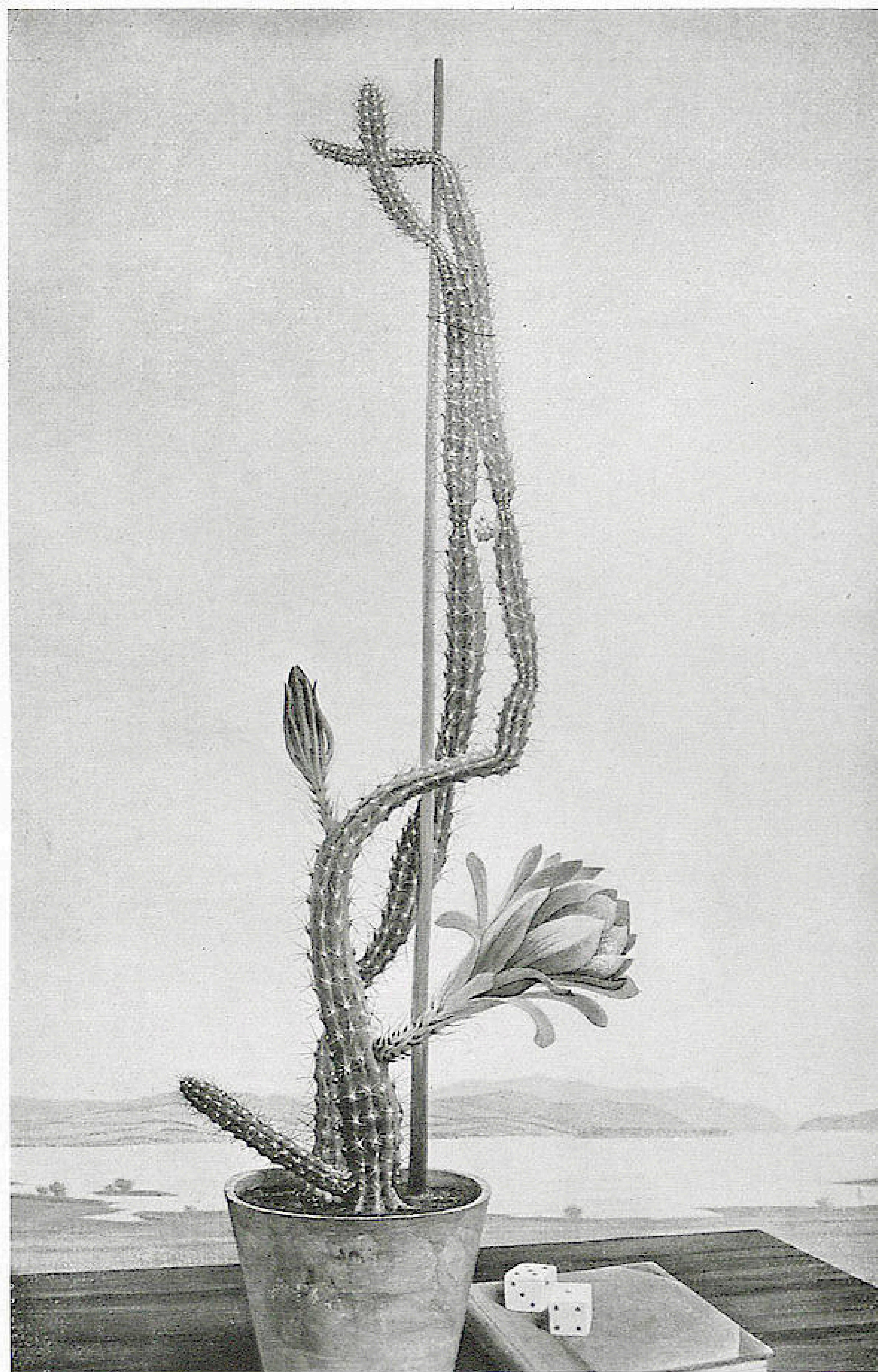


WERNER PEINER. WINTER AN DER MOSEL

Mit Genehmigung der Galerie Abels, Köln

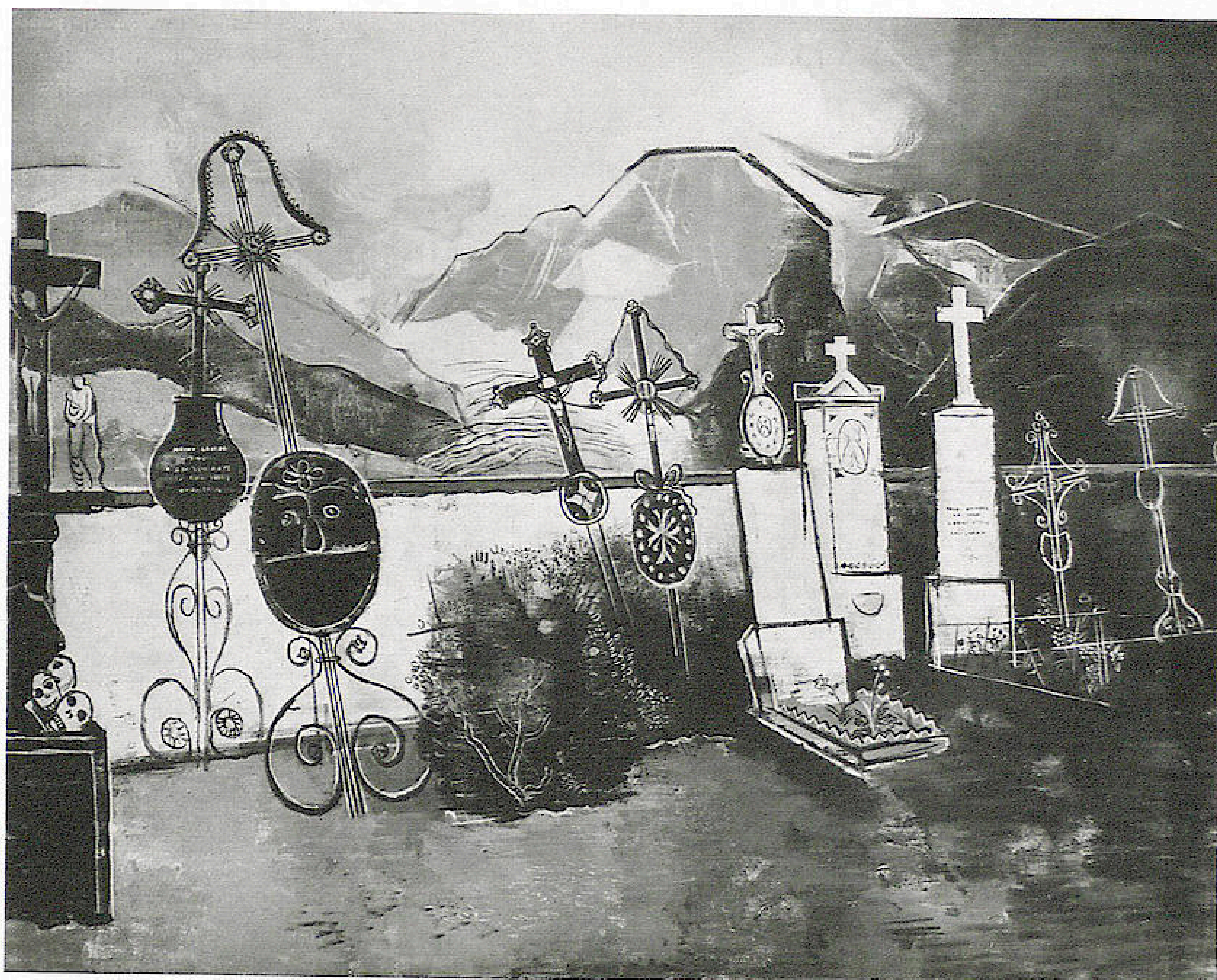


FRANZ LENK. HEUBERGLANDSCHAFT



F. LENK. BLÜHENDER KAKTUS VOR BODENSEELANDSCHAFT

klingt im Zug des Gebirges nur motivisch an, sie durchformt nicht das Ganze vom Anfang bis zum Ende. Darum liegen auch bei anderen Bildern Schrimpfs (Abb. S. 190) ruhende oder schlafende Mädchen in übergroßer Nähe ganz vorne, so, daß man glaubt, sie könnten bei der geringsten Bewegung im Schlaf aus dem Bild herausfallen; wohl ist die Landschaft hinter ihnen weit und fern, wohl breitet sie sich bis hin zum Horizont, aber diese Weite ist verengt und diese Breite ist verkürzt, während die Nähe des Menschen unheimlich dicht vor unseren Augen steht, so dicht, daß wir den Atem des Schlafs zu vernehmen glauben, während die Natur in der Ferne lautlos sich verträumt. Selbst die so stark pastorale und zeitlose Grundstim-



XAVER FUHR. GRÄBER

mung in Menses Rheinlandschaft (Abb. S. 189) ist doch nur auf den ersten Blick Ausdruck einer problemlosen Harmonie. In Wirklichkeit sind aber auch hier die Elemente des Vordergründigen: das Ufer, die Badenden, die Bäume und das Schilf unvermittelt gegen das Hintergründige gestellt: der Mensch wird selbst in solcher Natur nicht frei, er bleibt in ihr von sich befangen und wird von ihren allzu nahen Formen in einen fast magischen Bann geschlagen, so sehr, daß alles Ferne sich in Dunst und Nebel löst. Noch deutlicher wird eine solche Scheidung bei Champions Winterlandschaft (Abb. S. 193) sichtbar: mit Mauern, mit harten Winkeln und Kanten ist der dem Menschen gezogene, enge Bezirk des Daseins gegen die Weite der öden Schneefläche abgegrenzt, der parzellierte Garten gegen die verschneiten Felder draußen vor der Stadt.

Mit größter Kraft der Antithese schließlich zieht Radziwill (Abb. S. 192) die Grenze zwischen Nähe und Ferne. Unmittelbar steht der hohe Himmel mit der hellen Wolke über der hart klingenden Linie des Deichs, hinter dessen Massiv man die Wellen des Meeres heranrauschen fühlt. Bei Fuhrs Gräberwand (Abb. S. 197) wird aus der gleichen Grundhaltung eine Gestaltung von größter Klarheit der Symbolik, eine schrille Dissonanz, welche aus den Gegensätzen des Hier und des Dort, des Nahen und des Fernen unmittelbar eine Empfindung von der Unversöhnlichkeit zwischen Tod und Leben, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit zu einer geklärten Form der Anschauung gestaltet. Auf die Farbe wurde in diesem Bild fast ganz verzichtet, Schwarz steht gegen Weiß, wie Linie gegen Linie und wie Form gegen Form; die Nähe selbst aber steht unüberwindlich groß gegen

alle Weite. So ist auch die lebende Natur der fernen Bergwelt mit einem harten Strich — dem Rand der Mauer — von den Gräbern der Toten getrennt. Der Tod bleibt als Zerstörer des Diesseits mitten im Diesseits, als ein Nichts in allergrößter Nähe gegenüber dem Leben des All in der Ferne dort drüben.

So wie das Tödliche aber, so könnte auch das Lebendige die Nähe selber sein, und vielleicht ist alles Ferne Illusion wie alles das, was wir Unendlichkeit nennen. Und vielleicht betrügen wir das Leben und uns selbst um es, wenn wir nicht lernen, die Nähe allein zu begreifen. So nah blüht ja die Blume vor uns, wenn sie auf unserem Tische steht (Abb. S. 196); und wir sind töricht, wenn wir an ihr vorbeisehen, um über Ufer und Wasser, über die Erhebungen des Gebirges in die Himmelsbläue zu schauen. Darum malt sie der Maler (Lenk) uns so groß wie einen Riesenbaum aus dem Urwald, darum macht er sie größer als sie ist, damit wir es einsehen, daß im Kleinsten auch das Leben ist und daß es in nächster Nähe vielleicht uns stärker fühlbar ist als in weitester Ferne. Das gleiche ist es, wenn ein anderer (Heise, Abb. S. 199) Stengel mit Blättern und Blüten unmittelbar vor uns aus dem Boden sprießen läßt und uns im Hintergrund den Sternenhimmel zeigt, in dessen Anblick wir uns so leicht verlieren können, daß wir im Nahen und Greifbaren uns um so leichter finden, in Verwandtschaft mit allem Lebendigen, das dennoch, trotz aller Berührbarkeit für jeden, der es sieht, voller Rätsel bleibt. Und so muß auch der Mensch sich selber rätselhaft werden, je mehr er sich von innen her erlebt: als eine Verdichtung der ganzen lebendigen Welt zu einem einzigen lebenden Wesen.

Curt Gravenkamp



RICHARD SEEWALD. CANALE GRANDE IN VENEDIG

WILHELM HEISE. BLÜHENDE SPIREEN

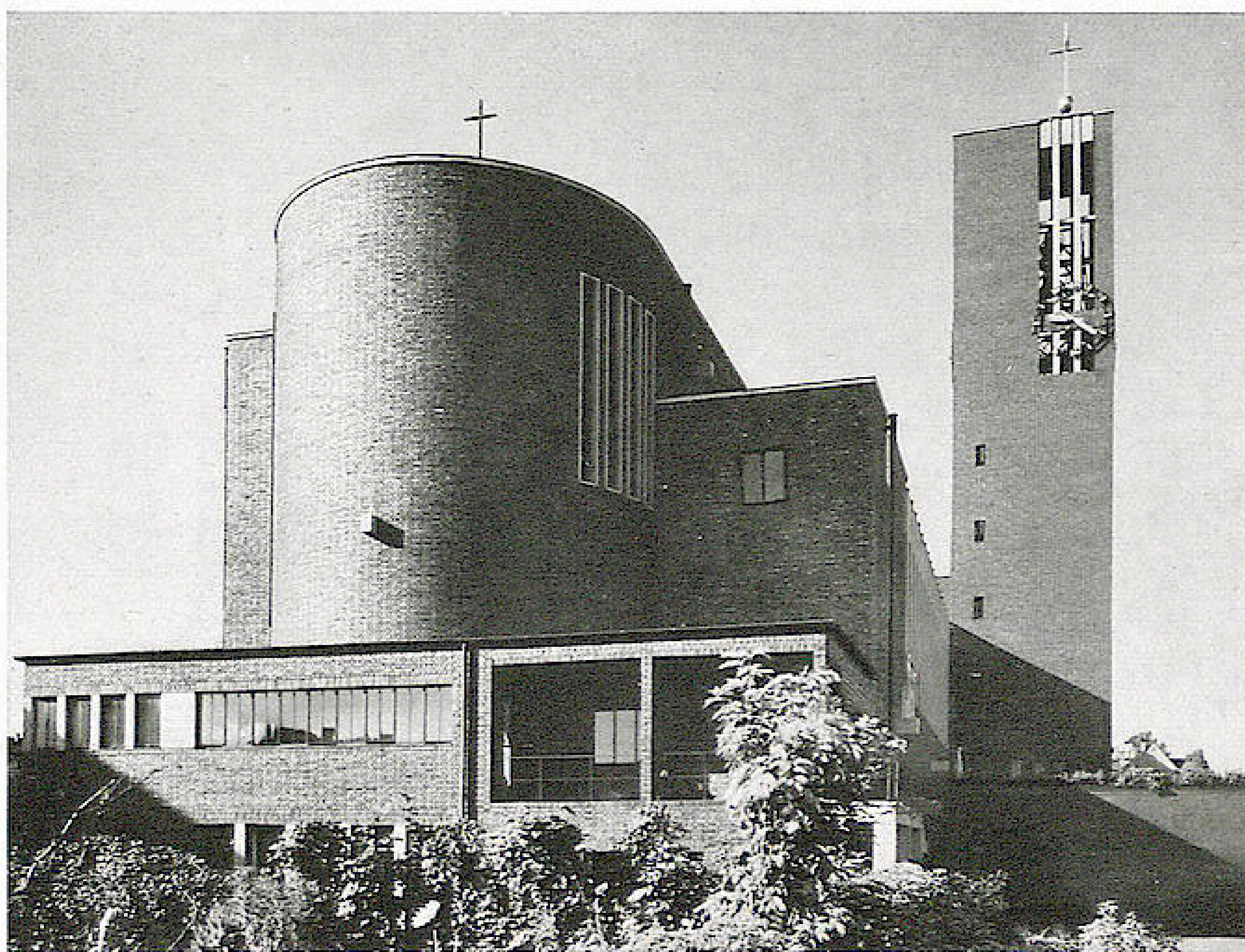
DIE MATTHÄIKIRCHE IN DÜSSELDORF

VON PROFESSOR KARL WACH, DIPL.-ING.
UND REG.-BAURAT A.D. ROSSKOTTEN, ARCHITEKTEN B.D.A.

Für den Laien und wohl auch für einen großen Teil der Geistlichkeit ist die klare und folgerichtige Entwicklung des modernen Kirchenbaues, ob katholisch oder protestantisch, noch unerfaßt und unverstanden. Dies zeigen die Kongresse und Abhandlungen, die sich mit Kirchenbaufragen befassen. Der schaffende Künstler mit seinem entwickelten Nervensystem und seinem nach innen gerichteten Sehvermögen fühlt feiner und sieht mehr.

Die Matthäikirche Düsseldorf sollte einer unierten Kirchengemeinde dienen, die sich aus Lutheranern und Reformierten zusammensetzt. Noch beschäftigt man sich in der evangelischen Kirche in Wort und Schrift mit dem formalen und geistigen Ausdruck, der einem evangelischen Gotteshause zugrunde zu legen ist. Man vergißt hierbei, daß Kunstwerke nicht zerlegbar und daß das geistige Leben eines Kunstwerkes nur stotterhaft in Worte gekleidet werden kann, es sei denn, daß das Geschriebene in sich ein Kunstwerk, in sich eine Religion bildet. So bleibt der Künstler ein Suchender, einer, der nicht sein Werk definieren kann. Er muß den Gesamtkomplex umfassen, er muß ihn erfühlen und er muß dann seine Bausteine aufeinander bauen und dem Körper die Seele, die Religion geben, die er mit nach innen gerichteten Augen im inneren Selbsterleben sieht.

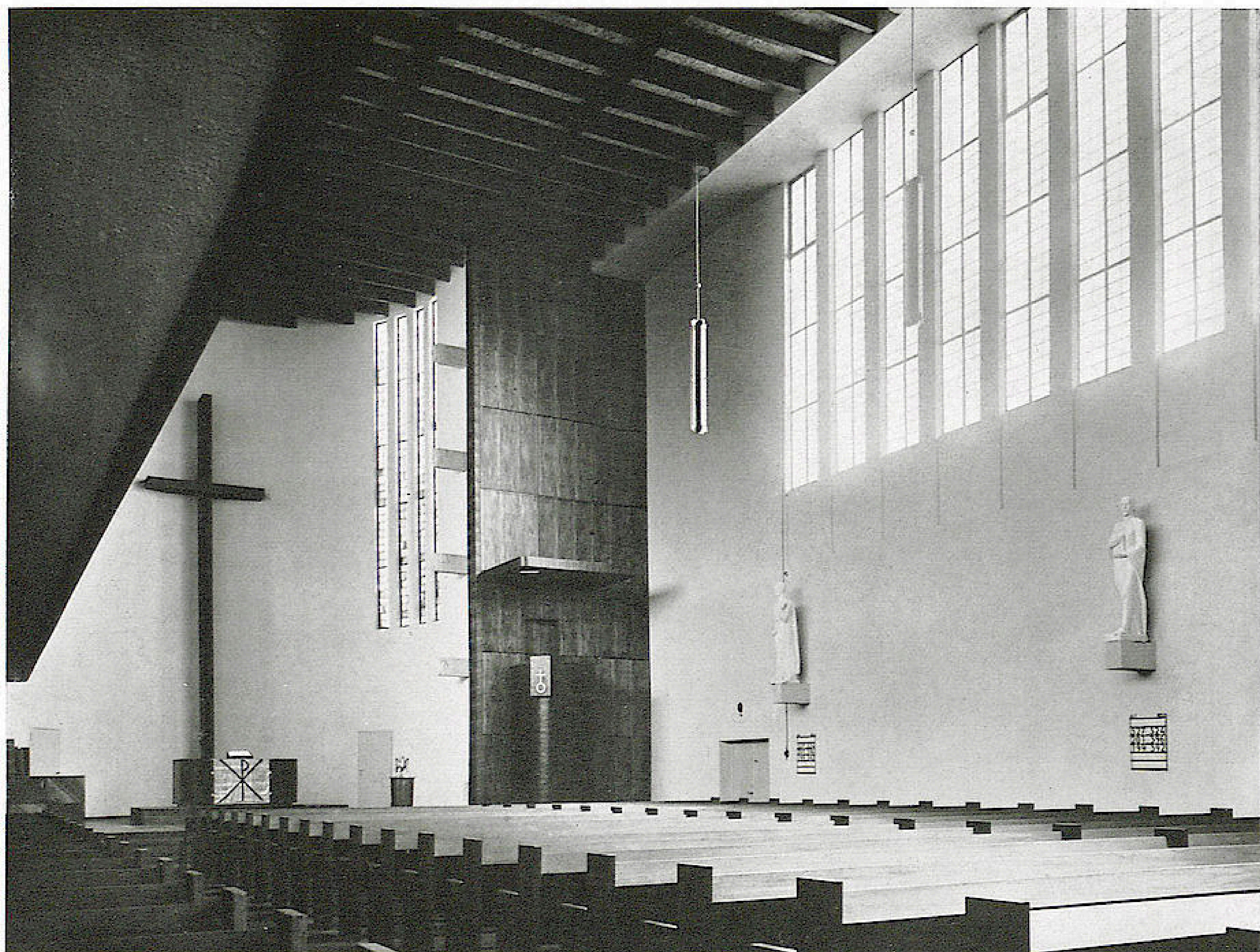
Die Kirchengemeinde gibt den Bauplatz und die Geistlichkeit das Programm. Bei der Neuerrichtung der Matthäikirche in Düsseldorf lag der Bauplatz an der Hauptverkehrsader Lindemannstraße und war beiderseitig begrenzt von der Peter-Janssen- und Schumannstraße. Das Bauprogramm, eine unierte Kirche, das bedeutet Altar und Kanzel in einen Gewichtsausgleich zu bringen, der sich den beiden Richtungen, der lutherischen und der reformierten, anpaßte. — Die lutherische Kirche betrachtet den Altar für



MATTHÄIKIRCHE, DÜSSELDORF. OSTANSICHT MIT SAKRISTEI



ARCH. WACH UND ROSSKOTTEN. MATTHÄIKIRCHE IN DÜSSELDORF. HAUPTPORTAL

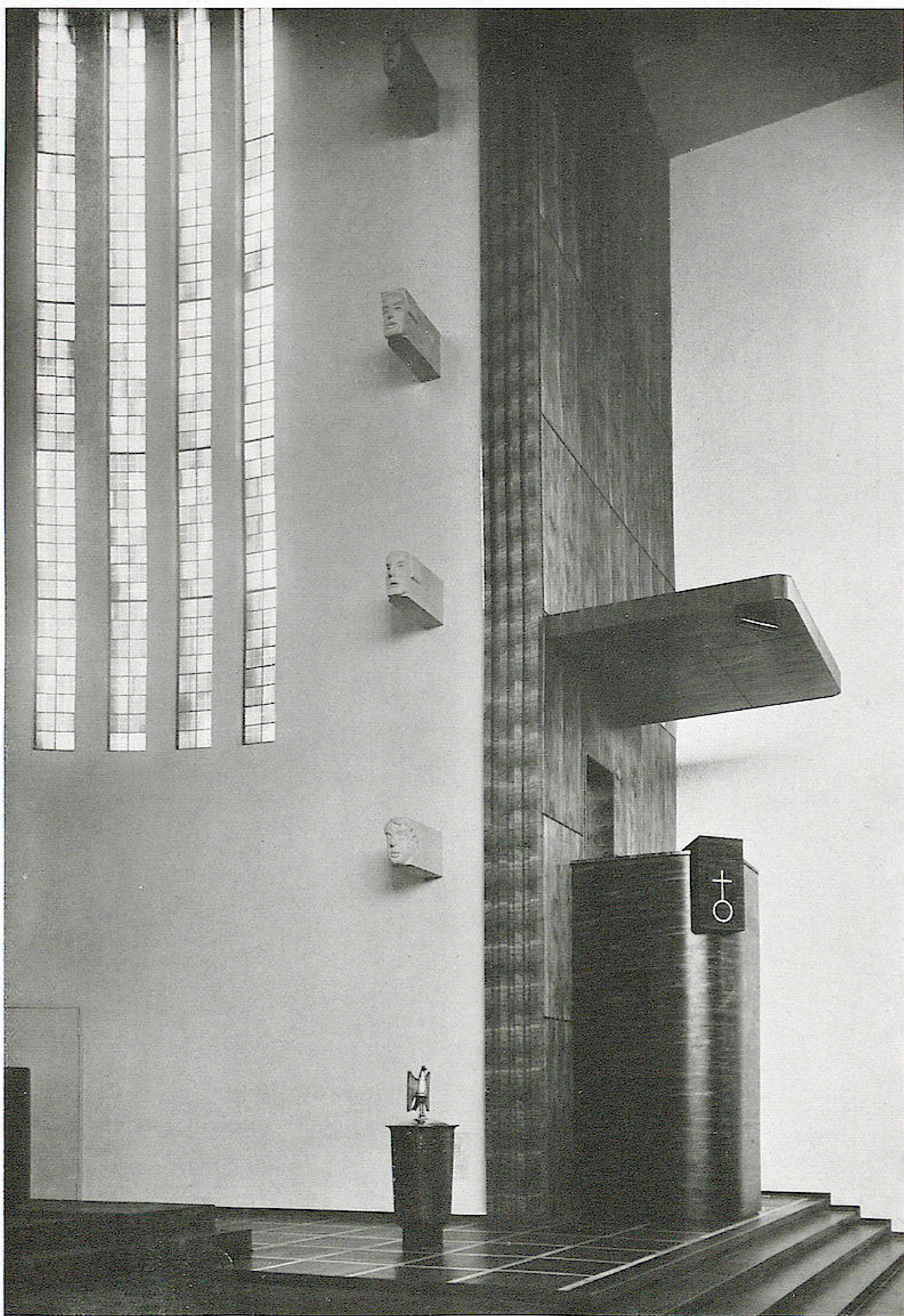


ARCH. WACH UND ROSSKOTTEN. MATTHÄIKIRCHE IN DÜSSELDORF. BLICK ZUM CHOR

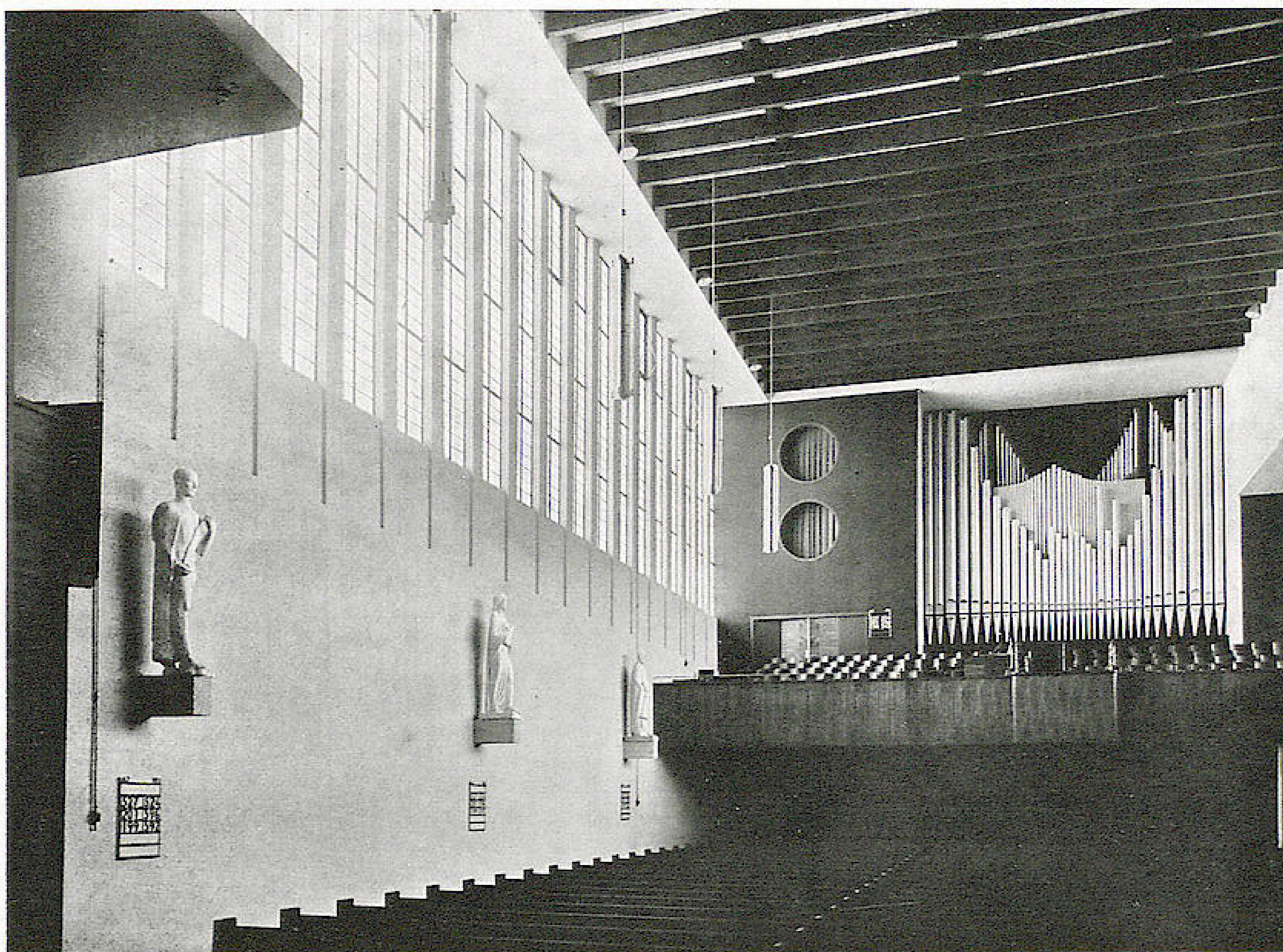
die Zeit des Abendmahles als sakral, während die Kanzel keine Sonderstellung dem Altar gegenüber einnehmen soll. — Die reformierte Kirche ist in den Evangelien verankert. Der Altar hat keine sakrale Bedeutung, er ist Tisch, während die Kanzel der Zentralpunkt der Kirche als Predigerkirche zu werten ist.
Diesen Zwiespalt als eins zu formen oder so zu formen, daß er räumlich gewertet als Ganzes, als eine Einheit, als „uniert" erscheint, war die Aufgabe. Die aus diesem Geiste gebildete innere Gestaltung sowie die städtebauliche Planung ergaben als Resultierende den architektonischen Aufbau der Kirchenanlage. Die innere Gestaltung führte zu einer einschiffigen Raumanlage mit seitlichem, ca. 5 m tiefem Emporenanbau. Entgegengesetzt der verkehrsreichen Lindemannstraße nach Nordosten der Altarraum, der zwei Drittel der Querwand einnimmt, während das verbleibende Drittel die Kanzelwand bildet. Gegenüber der Kanzel, anschließend an den Altarraum, der Emporenanbau. Zugang der Kanzel von der Sakristei aus, unsichtbar im Kirchenraum. Die Längswände beiderseitig auf zwei Drittel der Fläche durch eine große Lichtquelle geöffnet, die durch schmale Pfeiler rhythmisch aufgeteilt ist. Weitere Lichtöffnungen befinden sich seitlich des Altarraumes. Die Decke des Schiffes läuft in gleicher Höhe in den halbrund angelegten Altarraum und unterstreicht so die Einheit des Schiffes und des Altarraumes. Gegenüber der Kanzel und dem Altarraum befinden sich Sängerempore und Orgel. Die Orgel, ohne Prospekt gebildet,



ARCH. WACH UND ROSSKOTTEN. MATTHÄIKIRCHE, DÜSSELDORF. NORDSEITE



ARCH. WACH UND ROSSKOTTEN. MATTHÄIKIRCHE, DÜSSELDORF. KANZEL

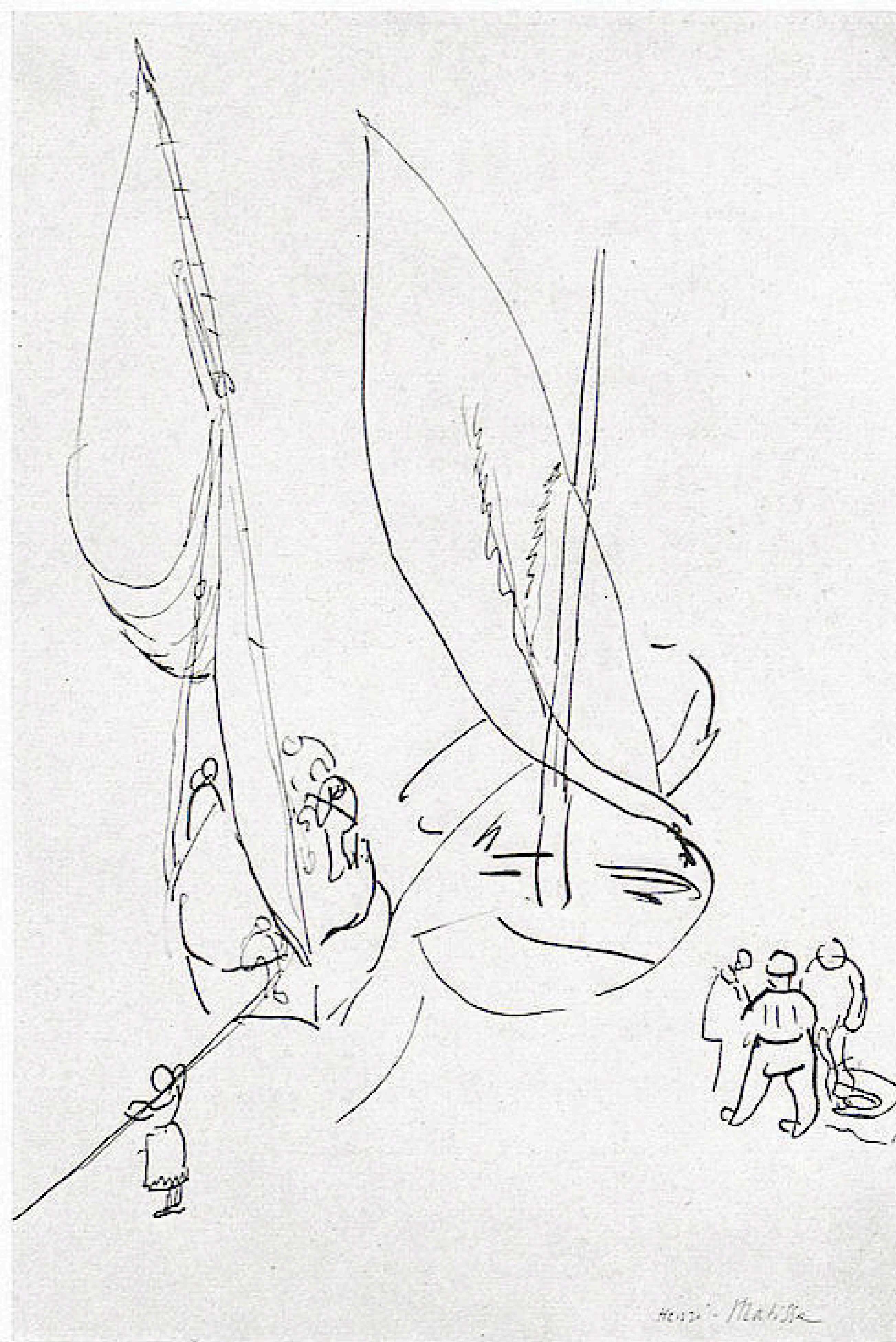


MATTHÄIKIRCHE IN DÜSSELDORF. BLICK VOM CHOR ZUR ORGEL

zeigt die klingenden Pfeifen, die asymmetrisch aufgebaut sind und durch ihre Tonwerte einen klaren und schönen Rhythmus bilden. Die Raumausmaße der Kirche waren den Gesetzen der Akustik und der von der Gemeinde verlangten Zahl der Sitzplätze unterworfen. Durch den Anbau des Emporenraumes war es möglich, beiden gerecht zu werden, unter gleichzeitiger Berücksichtigung guter Raumverhältnisse.

„Unierte Kirche", Altar und Kanzel, Kanzel und Altar im Gleichgewicht. Altar, für das Abendmahl sakral wertbar, Kanzel mit seitlich übereinandergeschobenen Evangelistenköpfen im Gewichtsausgleich mit der gegenüberliegenden Emporenanlage. Vor Altar und Kanzel durchgehendes, geschlossenes Gestühl, ohne achsialen Mittelgang, sondern links des Altarraumes und rechts der Kanzelwand Seitengänge. Kirchenraum hell in der Farbtönung, Fensterflächen im Schiff bläulich getönt, im Altarraum dunkelorange.

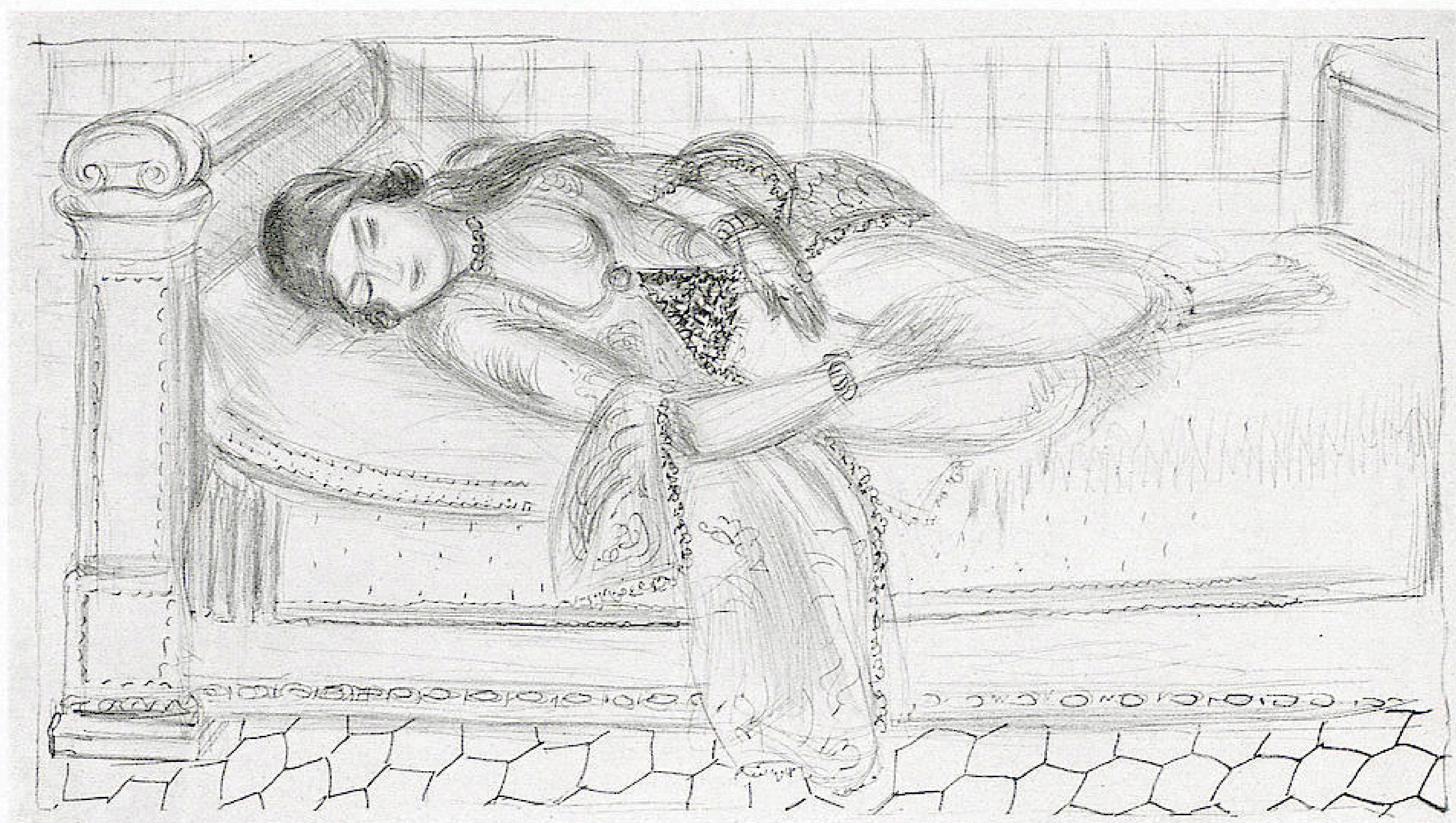
Die städtebauliche Lösung ist den städtebaulichen Grundsätzen unterworfen. Von der Verkehrsstraße zurückgesetzter Haupteingang mit anschließender kleiner Platzanlage. Vorgeschobener Turm, in der Sehachse der Hauptverkehrsader Lindemannstraße. Der Turm in rechteckiger Anlage im Verhältnis 2:3 faßt den an der Ecke Lindemannstraße und Schumannstraße angelegten großen Kirchplatz, der mit einer Brunnenanlage versehen ist. Gegenüber dem Turm wird der Platz von einem Kirchenanbau, enthaltend Konfirmandensäle und Pfarrhäuser, begrenzt, während der Emporenanbau mit vorgelagerter Terrasse die verbindende Platzwand zwischen Turm und Konfirmandensälen bildet. Diese städtebauliche Lösung und die innere Zweckgestaltung ließen die Baumassen formen. Klar im Ausdruck, — in den Verhältnissen gut abgewogen — ohne Mystizismus —, lutherisch-reformiert empfunden, entströmt dem Bauwerk Religion — „evangelische Religion". Karl Wach



HENRI MATISSE. ZEICHNUNG

BEI HENRI MATISSE

Acht Uhr morgens. Die paar Frühaufsteher — meist auf der traditionellen Europareise befindliche Amerikaner — ergehen sich breitspurig in der kühlen Riesenhalle eines Grand-Hotels am Boulevard Raspail.
Ich irre durch den Palmengarten dieser Karawanserei up to date und suche den Meister. Er sitzt im Schutz eines Wandschirms geduldig einem jungen Zeichner, der mit aufgeregter Hand eine Bildnisstudie von ihm beendigt. Der Maler der „Joie de vivre“ ist ein mustergültiges Modell und rührt sich nicht vom Fleck. Nur die gütigen und klugen Augen hinter der unvermeidlichen Brille sind beredt.
Der „jüngere Kollege“ tritt mit seiner kostbaren Beute einen überstürzten Rückzug an und läßt uns beide allein.
„Ich hatte drei Verabredungen für gestern, unter andern mit Ihnen, und habe prompt alle drei verschwitzt. Statt Sie zu erwarten, saß ich seelenruhig im Kino. Ein Zustand professoraler Vergeßlichkeit, der glücklicherweise nicht in Gewohnheit ausartet. Aber um so weniger bin ich dagegen gewappnet.“



HENRI MATISSE. SCHLAFENDES MÄDCHEN. ZEICHNUNG

Aus dem Besitz der Galerien Thannhauser, Berlin-Luzern

„Dies gilt besonders für sensitive Naturen, voran für den Künstler. Es ist eine Art Entspannung, die zu gewissen Stunden das Denken unter eine wohltuende Brause setzt. Darum die gelegentliche Abwesenheit des Zeit- und Raumbegriffs.“ Matisse nickt verstehenden Lächelns.

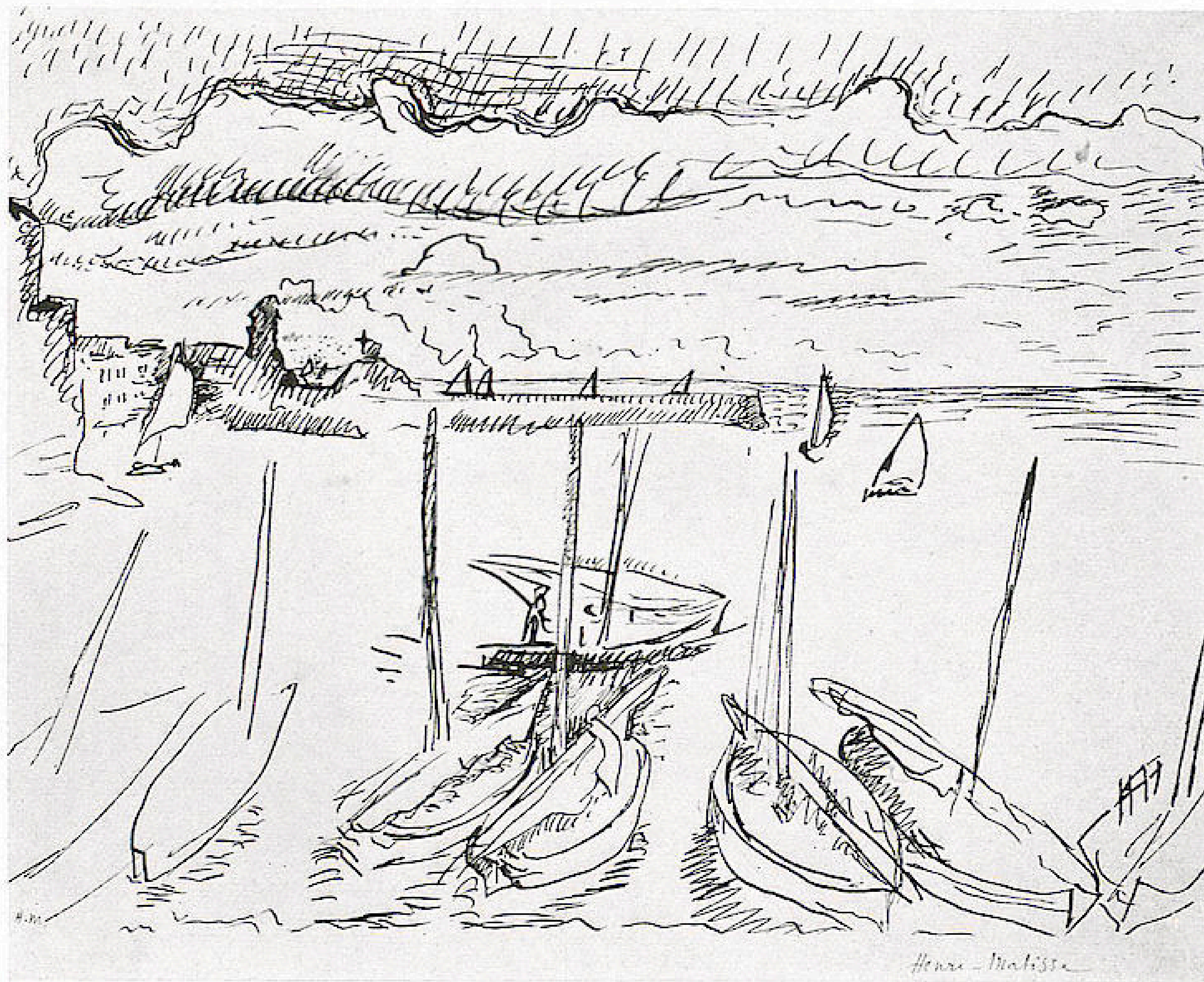
„Ich soll aus meinem Leben und von meiner Malerei erzählen? Ich fürchte, das hätte kein Ende. Man kann in einer Viertelstunde alles sagen — doch bleibt jedes Thema irgendwie unerschöpflich.“

„Trotz der Gefahr, Bekanntes zu wiederholen, möchte ich einige Fragen von Ihnen persönlich beantwortet wissen. Was für einen Eindruck haben Sie von der im Juli gezeigten Retrospektive Ihres Werks? Diese Art Rekonstitution einer ganzen Entwicklung fordert zweifellos den Künstler selbst zu einem Urteil heraus.“

„Ich gestehe zunächst die Wiedersehensfreude, die ich vor meinen in alle Welt verstreuten Arbeiten empfand. Die Bilder aus der Zeit der Anfänge halten jenen aus der letzten Epoche stand und umgekehrt. Was beweist, daß erstere die Mode von damals überdauert haben und die neuen Leinwände der Mode von heute widerstehn. Nur die Farbengamme hat gewechselt; die Wirkung des Kolorits ist dieselbe geblieben. Aus der Distanz gezogene Vergleiche täuschen selten. Man unterscheidet das Wesentliche vom richtungsmäßigen Zubehör.“

„Ich möchte Sie nicht mit einem langen Exposé über die Geschichte der Fauves und Kubisten belästigen. Daß der Terminus technicus für letztere nicht von Ihnen stammt, haben Sie ja erst kürzlich bestätigt. Dem Maler Liebermann hat man ebenfalls die Benamsung dieser Richtung in die Schuhe geschoben. Aber so oder so: die Legende über jene Ära neuen Gestaltens ist weniger interessant als die Erklärung, warum und wie es zu ihr und dadurch zu einer Abkehr vom Impressionismus kam.“

„Kubisten und die andere, Fauves getaufte Gruppe reagierten auf die zusehends fluider werdende impressionistische Malerei, die in den Werken ihrer Hauptvertreter bereits alles gegeben hatte, was zu geben war. Diese Reaktion



HENRI MATISSE. ZEICHNUNG

bestand in einer Vereinfachung der Gegenstandsform. Mit andern Worten, man prüfte — die Kubisten vor allem — ein Objekt auf sein Gefüge und die besondere bildgestaltliche Eignung hin, um es demgemäß auf der Leinwand (Raum, Volumen, Mitwirkung der Fläche usw.) verjüngt erstehen zu lassen."

Matisse demonstriert das Gesagte mit Hilfe einer Streichholzschachtel und fährt fort: „Man erfand einen Formtypus, der dem schaffenden Geist die nötige Kontrolle sicherte; sozusagen eine Pille gegen den irreführenden Reiz des Motivs und gegen das Trugbild optischen Eindrucks. Es läßt sich nach demselben Prinzip auch eine Plastik bauen. Rundungen sind Kopf, Brüste und Gesäß. Die Beine spielen die Rolle von Säulen. Durch die Komposition dieser Elemente erreicht man auch die entsprechenden Proportionen, die Verhältnisse der runden zu den langen Volumen. Damit hätte ich Schule machen können. Aber ich verzichtete lieber darauf und ging weiter."

„Die Malerei war also nach dem Impressionismus in eine richtige Sackgasse geraten? Ohne dem Übel mit künstlichen Mitteln auf den Leib zu rücken, suchte man mehr oder weniger bewußt nach einem Ausgang, nach neuen Grundlagen?"

„Ganz recht. Nur klammerten sich die meisten an die Formel als etwas Endgültigem und erblickten im Weg ein Ziel. Doch das war immer so gewesen und wird auch künftig so sein. Nach der oben angedeuteten Methode hat übrigens auch Delacroix gearbeitet und vor ihm bereits Raffael. So zeigen die Hände der von beiden gemalten Figuren die Wiederkehr eines Formtypus, den Corot und Rembrandt z. B. nicht kannten. Die beiden letzteren malten jedesmal verschiedene Hände. Die Leinwand ist eines, die Natur das andre. Das Motiv liefert uns die Inspiration, den glücklichen Anstoß. Es stellt den notwendigen Kontakt mit dem Leben her. Die Ansicht, der Künstler gebe die Farben, wie er sie sieht, ist irrig. Die Neo-Impressionisten,

so Seurat und Signac, teilten die Farbflecke, um ein schönes Kolorit zu erzielen; nicht aber, weil sie so sahen. Eine Figur aus schwarzer Bronze muß nicht unbedingt ein Neger sein. Andrerseits kann man aus weißem Marmor recht gut einen Neger meißeln. Ähnlich verhält es sich mit dem Theater. Es schöpft aus dem Leben, ohne selbst das Leben zu sein. Eine Zeitlang war es Mode, daß der Schauspieler dem Publikum beim Sprechen den Rücken zudrehte. Und der Effekt? Kein Mensch dachte sich was dabei."

Wir kommen auf die Riesenkomposition zu sprechen, welche Matisse für die Hallentürgewölbe der Barnes-Fondation in Philadelphia in Angriff nahm.

„Ich male dieses 15 m lange und 4 m hohe Dekorationsstück auf drei Panneaux, die nach Beendigung aneinander gefügt werden." Matisse zeichnet mir das Ganze in ein paar Strichen auf. „Wie Sie sehen, handelt es sich um eine Art Plafond, der mit den Malereien auszufüllen ist."

„Und was stellen sie dar?" — „Tanzende. Ich denke. den Auftrag diesen Sommer noch zu Ende zu bringen, und reise daher sobald wie möglich nach Nizza zurück. Paris dérange plutôt. Làbas, c'est le calme, toujours la même lumière."

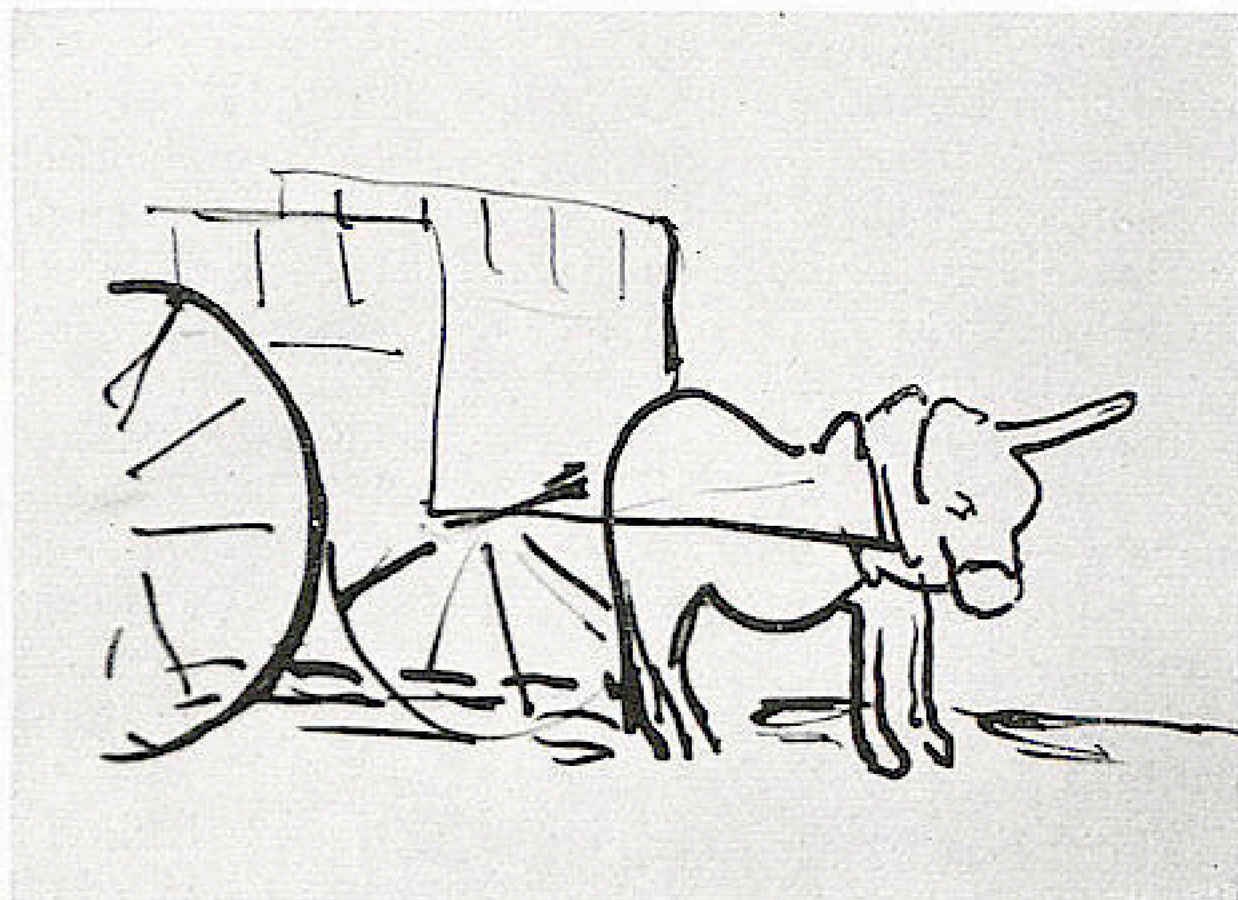
Musik, Lebensfreude, so heißen die Titel einiger seiner Kapitalwerke aus der Frühzeit. Ist der Titel für die große Dekoration der Barnes-Stiftung nicht symbolisch für das innere Verbundensein jener Erstlinge mit dem ein 25jähriges Schaffen krönenden Reifewerk? Und ist dies nicht ein untrüglicher Beweis unversieglicher Schaffenskraft und Phantasie eines der größten Meister der Farbe des 20. Jahrhunderts?

Matisse — er hatte 1930 eine Studienfahrt nach Amerika und den exotischen Paradiesen Gauguins unternommen — bekundet seine Trauer um den deutschen Filmregisseur Murnau, mit dem er unvergeßliche Tage auf einer kleinen Insel des Pazifischen Ozeans verlebte.

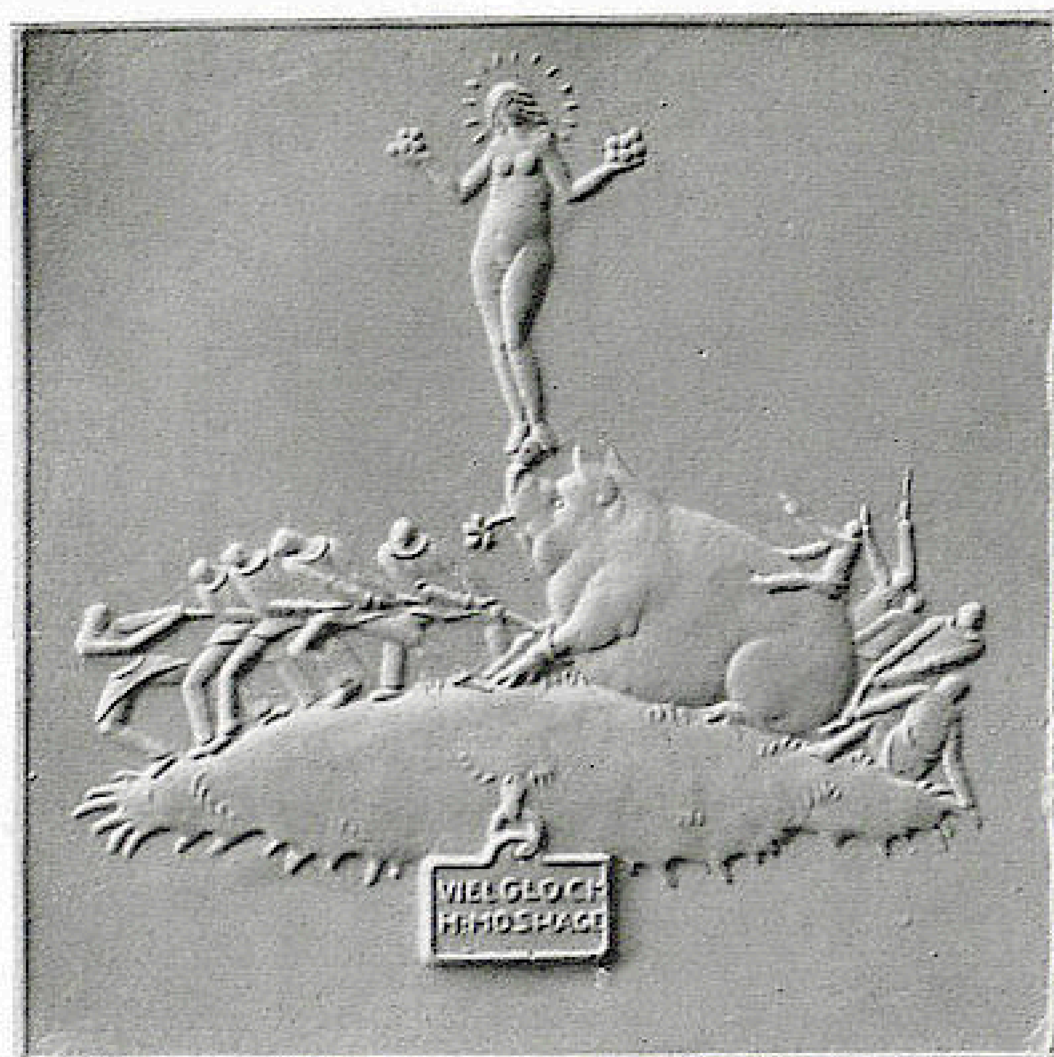
„Ich tat nicht einen Pinselstrich, brachte aber eine reiche Ausbeute an Schwarz-Weiß-Studien mit nach Hause. Die drei Monate Aufenthalt in einer völlig neuen Atmosphäre haben knapp zum Sich-Einleben ausgereicht." — „Also kommt die große Reise erst noch?" — „Vielleicht. Einstweilen begnüge ich mich mit Nizza, wo die ‚Tanzenden' auf mich warten."

Ich nehme Abschied von Henri Matisse, der in Gedanken schon in seinem Atelier zu weilen scheint, dort unten im Süden.

Hans Heilmaier



HENRI MATISSE. ZEICHNUNG



HEINRICH MOSHAGE. GLÜCKWUNSCHPLAKETTE

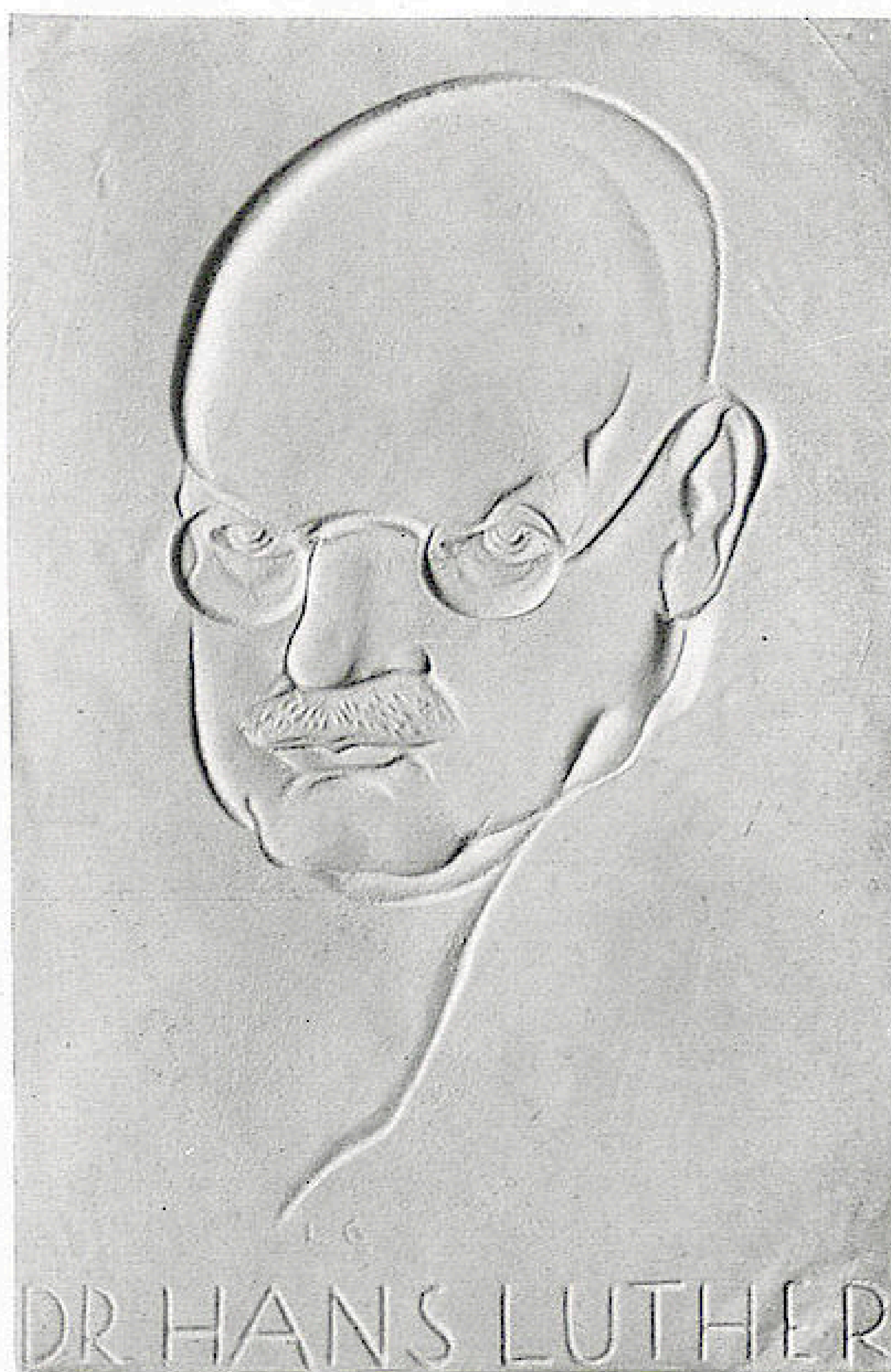
MODERNE MEDAILLEN

Moderne Medaillen? In der Münchner Staatssammlung ließ sich unlängst eine Studentin der Kunstgeschichte Barockmedaillen vorlegen, mit denen sie sich studienhalber zu befassen hatte. Zufällig und nebenbei sah sie einige moderne Medaillen. Die Entdeckung kam ihr unvermutet. Überrascht meinte sie: „Moderne Medaillen? Ich dachte, die seien überflüssig geworden!" Die Dame steht mit ihrer Meinung nicht allein. Was soll dem gehetzten Zeitgenossen schließlich auch die Medaille abgeben? Das bißchen Kunst, mit dem er sich allenfalls versieht, kann er überall billiger und bequemer haben. Exzentrisch erscheint heute der Gedanke, sich eine Medaille etwa zu kaufen oder gar in Auftrag zu geben. Was kann man denn mit so einem Stück Kleinkunst anfangen? Man kann es nicht wie eine Plastik aufstellen, auch nicht wie ein Bild an die Wand nageln — kurz, als Heimschmuck ist es unbrauchbar. Wohl gab es Jahrhunderte, in deren kultivierter Häuslichkeit die Medaille auf einem Sims, auf einer Truhe als Schaustück lag, nach dem man in einer beschaulichen Stunde griff. Heute hat man dazu weder Lust noch Muße. Auch als Möbel- und Trinkgeschirrapplik wurde die Medaille einst gebraucht. Die strenge Sachlichkeit der modernen Einrichtung und unseres Hausrates schließt eine solche Verwendung aus. Vorzugsweise war die Medaille die Form, in der das menschliche Bildnis verewigt wurde. Schier unübersehbar ist die Fülle der überlieferten Profile von Fürsten, Soldaten und Künstlern, Narren und Gelehrten. Heute photographiert man. Private und fürstliche Kabinette verwahrten die Schaumünzen. Die Sammler moderner Medaillen sind fast ausgestorben; die Aufnahmefähigkeit öffentlicher Sammlungen ist wirtschaftlich beschränkt. Also: Medaillen sind „überflüssig". Dem flüchtigen und nur auf das Wirtschaftliche gerichteten Blick mag es so scheinen, und zugegeben werden muß, daß vieles dafür spricht. Doch ist dagegen zu bemerken, erstens, daß keine Kunst selbst in ihrer entlegensten und unzeitgemäßesten Erscheinung je „überflüssig" oder hinfällig werden kann; zweitens, lebt die zeitgenössische Medaille ungeachtet der Mißgunst des Tages. Ihre im Herbst 1930 in München eröffnete Wanderausstellung bewies das eindringlich. Wie anläßlich dieser Schau klar wurde, verdankt die Medaille nur zu einem geringen Teil ihr Dasein dem Auftrag oder der Bestellung. Drittens: Betrachtet man die Medaille unter dem Gesichtspunkt ihrer wirtschaftlichen Lebensmöglichkeit, so muß zunächst allerdings zugestanden werden, daß diese zur Zeit ge-



HEINRICH MOSHAGE

ringer denn je ist. Und doch ist es nicht so, als ob man der Medaille nicht bedürfe. Sie steht heute mehr denn je im Dienste menschlichen Gemeinschaftssinnes — allerdings nicht die Medaille als Kunstwerk, sondern als Industrieerzeugnis, das sich als Medaille ausgibt. Der entfesselte Industrialismus des vergangenen Jahrhunderts hatte sich ihrer bemächtigt. Das Bürgertum sah in ihr vor allem das Zweckmäßige, das seinen geschäftlichen Veranstaltungen zu dienen hatte und seinen wirtschaftlichen Kämpfen nutzbar zu machen war. Das Metall der Ausstellungsprämie, Gold, Silber, Bronze war wichtiger als ihre Gestaltung. Künstlerisch ebenso verfiel die Medaille in ihrem sonstigen Bereich als Gedenk- und Schaumünze — gleichzeitig mit ihrer wachsenden Verbreitung. Die trostlosen Prägeerzeugnisse der Vereins- und Jubiläumsmedaillenindustrie, denen wir bis heute überall begegnen, geben Zeugnis von dieser Entwicklung und verschuldeten die Verdächtigung der Medaille als einer unkünstlerischen Angelegenheit schlechthin. Um die Jahrhundertwende sammelten sich Kräfte zur künstlerischen Wiedergeburt der Medaille. An ihrem Beginn steht die wegweisende Bismarck-Gedenkmünze A. v. Hildebrands (1895). Die Bewegung wurde besonders auf Münchner Boden fruchtbar, wo sich ihr eine Fülle von teils heute noch wirkender Begabungen aus allen Gebieten bildender Kunst widmeten. Fortan diente als Denkmünze nicht mehr ausschließlich das Fabrikat. Die Kunstmedaille fand Eingang in Staat, Gesellschaft und Familie in Gestalt der Münze, Porträtmedaille und als Denkzeichen. Die Entwicklung wurde gehemmt und gestört durch den Krieg. Mit wenigen Ausnahmen riskierte die Medaille ihre künstlerische Form und verfiel einem üblen Journalismus. Das Zweck- und Tendenzmäßige, das in der Medaille ihrem publizistischen Charakter gemäß eine Wirkungsmöglichkeit hat, wurde überbetont. Die Massen-



LUDWIG GIES. BISKUITPLAKETTE
Ausführung: Staatl. Porzellan-Manufaktur Berlin





E. ENCKE. GEDENKMÜNZE AUF DIE TOTEN DES WELTKRIEGES



LUDWIG GIES. SELBSTBILDNIS-PLAKETTE. PORZELLAN
Ausführung: Staatl. Porzellan-Manufaktur Berlin

verbreitung förderte den vorher glücklich zurückgedämmten industriellen Einfluß. Nach dem Krieg kam die Medaille wieder in vollem Maß zu ihrem künstlerischen Recht. Ihre wirtschaftliche Grundlage blieb und bleibt beschränkt, jedenfalls soweit sie von der privaten Initiative abhängig ist. Der Porträtauftrag ist hier ebenso selten wie in der Malerei oder Plastik, obwohl er im allgemeinen weniger kostspielig ist. Erfreulicherweise fanden Reich, Staat und Stadt, mit einem Wort die Behörden, den Weg zur Kunstmedaille. Ehrenmünzen und Preismedaillen werden von ihnen an Künstler in Auftrag gegeben. Eine besondere Aufgabe fällt den Medailleuren mit der Gestaltung der Münzformen zu. Leider ist es bis jetzt auf diesem Gebiet in der Mehrzahl der Fälle nicht gelungen und zwar weil die verantwortlichen Instanzen — nicht etwa die Künstler — versagten, befriedigende Lösungen zu finden. Im übrigen gibt da und dort eine Gemeinschaft, ein Verein, den Medailleuren Möglichkeiten der Betätigung. Das Feld beherrscht aber nach wie vor das — durchaus nicht billigere industrielle Erzeugnis aus der Hand des Graveurs und das in einer Zeit, in der die deutsche Kunstmedaille in Form und Gehalt der „großen" Kunst durchaus gleich zu werten ist und in ihrer Art — man kann das behaupten, ohne nationalistisch umnebelt zu sein — führend in der Welt ist.





HEINRICH MOSHAGE. MEDAILLE AUF DEN KUNSTHÄNDLER BRAKL, MÜNCHEN

Wir greifen aus der Fülle der Schöpfungen ein paar Proben heraus. Am Anfang stehe ein etwas älteres Stück aus der Reihe der offiziellen Reichsmedaillen, die Gedenkmünze des Plastikers Encke auf die Toten des Weltkrieges (1924). Bemerkenswert ist die gute bildliche Lösung des Gedankens. In einer Strahlengasse zwei Gestalten, die eine gebrochen auf den Knien der anderen, die dem Licht zuschwebt. Aus der Unbegrenztheit des Raumes soll das Rund nur ein Ausschnitt sein. Jede begrenzende Randandeutung fehlt. Auf der Rückseite im vertieften Dreieck die Schrift in gotischer Fraktur (Abb. S. 211).

Seit zwei Jahrzehnten wirkt Hans Schwegerle als einer der bedeutendsten Repräsentanten moderner Medaillenkunst. Er ist der Klassiker der Münchner Medaille. Sein Stil erwächst aus dem Zug zum Wesentlichen, der alles überflüssige und spielerische Detail ausschließt. Das Porträt erscheint bei aller Knappheit der Formung — mit erschöpfender Charakteristik und überlegener Sicherheit reifen Könnens gemeistert (Abb. S. 213).

1929 erließ der Reichsbund des deutschen Maler- und Lackiererhandwerks ein Medaillenpreisausschreiben. Der 1. Preis wurde der Medaille mit dem hl. Lukas des Münchners Hans Lindl zuerkannt. Sie vereinigt mit der unkonventionellen Darstellung des Patrons klare Komposition und gediegene Stilisierung. Eine glückliche Hand verrät auch die Medaille der Stadt Danzig von dem gleichen Künstler. Immer ist und war es eine peinliche Aufgabe, eine Stadtansicht in dem beschränkten Raum eines Medaillenrunds zur Darstellung zu bringen. Das Malerische und Weitschweifige des Vorwurfs widerstrebte den urtümlich plastischen Möglichkeiten der Schaumünze. Hier ist das Problem befriedigend gelöst. Die vorsichtige Stilisierung verwischt nicht das gegenständlich Gegebene des Stadtbildes und verträgt sich gut mit den Stilgesetzen der Medaille.

Die Entwicklung der Medaille war im ganzen wohltemperiert. Ludwig Gies — der jetzt in Berlin lebende Bildhauer — brach nach zahmen Anfängen bereits während des Krieges aus dem Gehege der Zunft und wandelte neue, eigene Wege. Die moderne Medaille — zumal der Nachkriegszeit — verdankt diesem, immer um Neuland kämpfenden Sezessionisten eine Fülle von Anregungen und Auftrieb. Zwei Biskuitplaketten (Selbstbildnis und Porträt des Reichsbankpräsidenten Luther) geben Zeugnis von dem Schaffen der letzten Jahre. Das Selbstporträt: In einem zufälligen und zirkellos gezogenen Kreisrund wie von ungefähr das Gesicht. Die rechte Gesichtskontur ist vertieft geschnitten, die linke Stirnhälfte ist überhöht, so daß der Kopf aus dem Raumgrund fast wörtlich herauswächst. Diese besondere Technik im Verein mit einer graphisch deutlichen Konturierung bewirkt eine reizvoll akzentuierte Verteilung von Licht und Schatten, und — im Hinblick auf die geringe Reliefenergie — überraschend plastische Intensität. In der gleichen Technik ist die Lutherplakette geschnitten, die aber im ganzen flacher und graphischer wirkt. Beide Schöpfungen ursprünglich und belebt von einem eigentümlich nervösen Rhythmus (Abb. S. 211 und 212 oben).

Unter den jungen Plastikern der Gegenwart nahm sich mit viel Gefühl Heinrich Moshage der Medaille an. Ein köstliches Stück gepflegten Geschmacks ist seine Braklmedaille (S. 212) mit ihrem glücklichen Zusammenklang von Schrift und Bild. Bemerkenswert die amüsant lebendige Ungezwungenheit der Rückseite, die auf alle allegorische Öde wohltuend verzichtet. Ein Verdienst Moshages ist die Pflege der fast vergessenen Gelegenheitsplakette. Fabulierer, der er ist, mit einer sprudelnden Fülle von Einfällen schuf er eine Reihe von reizvoll geistreichen plastischen Improvisationen (Abb. S. 210). Die launige Plakette „Viel Glück" verdient einen besonderen Hinweis.

Damit sei diese Auswahl zeitgenössischer Medaillen und Plaketten beschlossen. Ist sie auch notwendig beschränkt, so kann sie wohl eine wenigstens andeutende und vielleicht auch anregende Vorstellung von diesem entlegenen Gebiet heutigen Kunstschaffens vermitteln. Zu wünschen bliebe, daß sie ein Kleines dazu beitrage, die unverdient geringe Resonanz, die die Medaille bisher fand, zu verstärken. H. Gebhart



HANS SCHWEGERLE. PORTRÄTPLAKETTE STEFAN GEORGE



MAX BURCHARTZ. PHOTOGRAPHIE: NETZFLICKERINNEN

MODERNE PHOTOGRAPHIE

I. ARBEITEN VON MAX BURCHARTZ

Manchen Freunden der Photographie kann man nichts Angenehmeres antun, als daß man ihnen zugibt, die Photographie sei eine Kunst. Sie würden sich, glaube ich, ebenso von Herzen darüber freuen, wenn in einem chemischen Laboratorium ein greulicher Homunkulus die Augen aufschlüge.

Andere werden wieder ernstlich böse, wenn man von einer künstlerischen Photographie spricht. Eigentlich hat es ja nicht sehr viel Sinn, ein handgreifliches Ding, das wir alle kennen, auf einen allgemeinen Begriff zurückzuführen, den niemand kennt. Was Photographie ist, wissen wir oder glauben es doch zu wissen: aber wer sagt uns genau, was Kunst ist?

Kunst, heißt es, kommt von Können, wie Brunst von Brennen. Wenn jedermann mit Kunst nur das Können meinte, würde niemand bestreiten, daß das Photographieren eine Kunst sei. Die Parteigänger der modernen Photographie verstehen aber unter Kunst bildende Kunst; etliche behaupten sogar, daß die mechanische Photographie als das bessere und modernere Verfahren das Handwerk der Zeichner vollauf ersetze, wie die mechanischen Pferdekräfte das Pferd ersetzt hatten. Man darf sich nicht darüber wundern, daß Malerei und Zeichnung diesen Anspruch der Photographie, Kunst oder Kunstersatz zu sein, nicht anerkennen wollen und verächtlich auf sie herabsehen wie die Butter auf die Margarine.

Es gibt wenige Dinge auf dieser Welt, die einander so ähnlich und die im Wesen doch so verschieden sind wie Zeichnung und Photographie.

Ich spreche nicht von der unkünstlerischen, realistischen Zeichnung, die mit der Photographie in Wettbewerb treten will und sehr oft auch unmittelbar auf photographische Vorlagen zurückzuführen ist.

Ich meine die künstlerische Zeichnung, in welcher jeder Strich eine Aussage ist über eine geistig erfaßte, verstandene Form. Eine solche durchgeistigte Zeichnung schöpft aus dem unendlichen Meer der ewig transzendenten natura extensa in die begrenzte Vorstellungswelt der natura cogitata; während die Photographie immer unerschöpflich bleibt wie die natura extensa selbst.

Und doch gibt es auch Photographien, die persönlich und durchgeistigt wirken, obwohl sie mechanisch entstanden sind; die nicht nur gekonnt sind, sondern es auch verdienen, im Sinne der bildenden Kunst künstlerisch genannt zu werden.

Ich meine nicht die interessanten Versuche, die mit den reichen alten und neuen photographischen Mitteln um Schwarz-Weiß-Wirkungen im Sinne abstrakter Malerei bemüht sind.

Ich meine vielmehr gewisse realistische Photos, ohne jede Verzerrung, ohne jede Umkehrung des Hellen ins Dunkle, oder ähnliche Tricks; sie zeigen oft unverkennbar, trotz ihrer Entstehung durch mechanische Mittel, die besondere Sehweise ihres menschlichen Urhebers. Ja mehr noch, sie zeigen eine eigentümliche Schöpfung, von der man nur durch diese Photos Kunde erhält.

Das geschieht aber nicht durch die Auswahl der photographierten Gegenstände allein, sondern durch die eigentümliche Art, wie sie gesehen, man darf wohl sagen, wie sie erlebt sind; denn diese Photos kommen, wenngleich auf mechanischem Wege, aus einer geistigen Schicht, aus einer Erlebnissphäre, in der die Schöpfung schon als eine eigentümlich vorgeformte Welt erlebt worden ist.

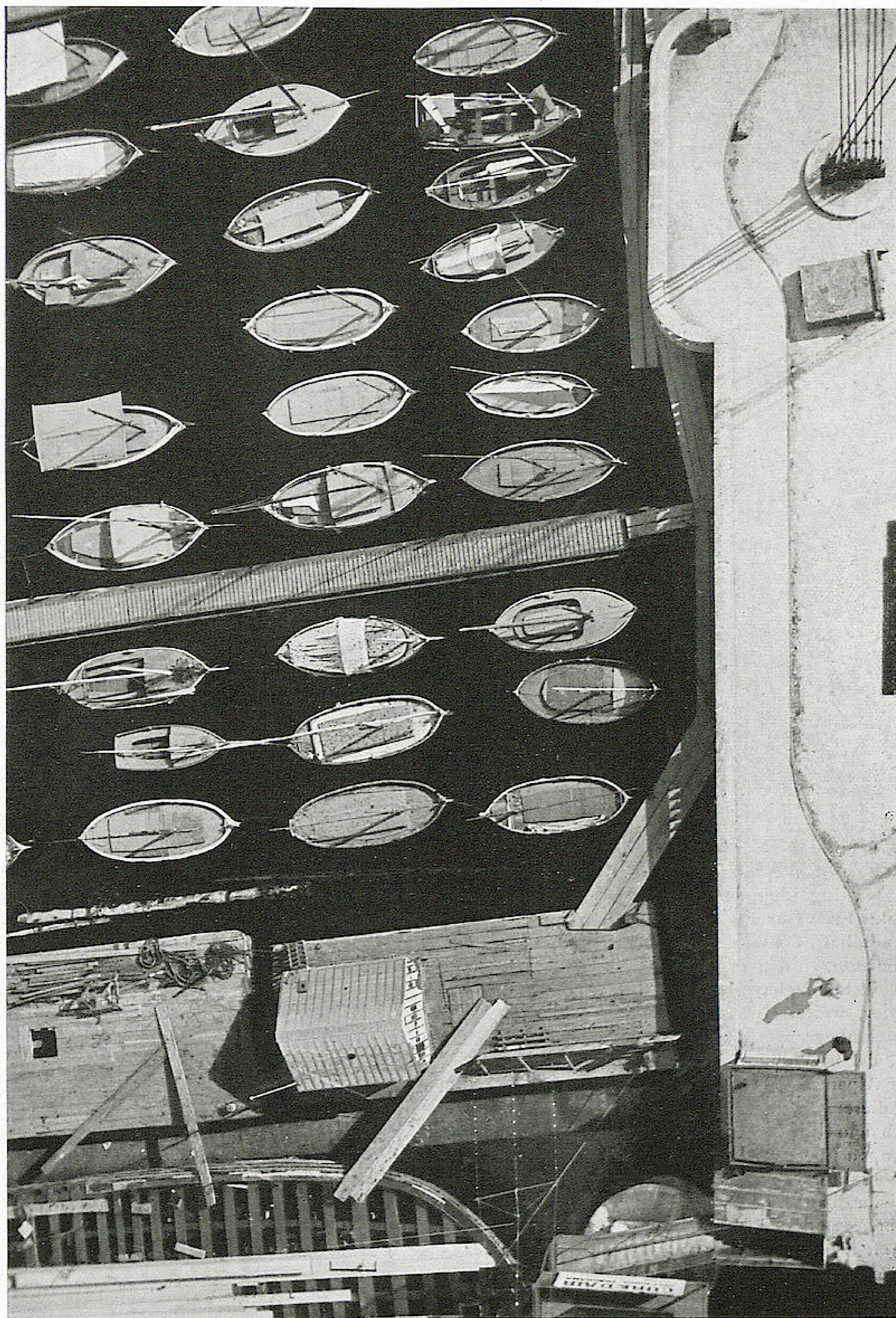
Und weil diese geistige Schicht, aus der diese Photos stammen, der Erlebnissphäre, aus der die bildende Kunst geschöpft ist, aufs nächste verwandt ist, hat man, dünkt mich, doch ein Recht, auch hier von einer Kunst zu sprechen, die mehr ist als eitel technisches Können.

Wir beginnen hier eine Reihe von Veröffentlichungen solcher Photos und zeigen heute zuerst Bilder von Professor Max Burchartz. Er ist ein Künstler aus dem Kreise des Bauhauses, Lehrer an den Folkwangschulen und an der Kunstgewerbeschule zu Essen.

Paul Renner



MAX BURCHARTZ. PHOTOGRAPHIE



MAX BURCHARTZ. PHOTOGRAPHIE



FRITZ GARTZ. IM GARTENHAUS. AQUARELL

ZU DEN AQUARELLEN VON FRITZ GARTZ

In Söcking über dem Starnberger See lebt der Maler Fritz Gartz. Er haust und schafft in einer Landschaft, die zu den schönsten und eindrucksreichsten, zu den zugleich typischsten und wechselvollsten des bayerischen Alpenvorlands gehört: hoher, weiter Himmel, der blitzende See, eine fast unbegrenzte Schau über Wiesen, Felder, Wälder und Hügel bis zum fern blauenden Wall der Alpen.

In dieser schönen, erfreuenden Umgebung muß sich dem Künstler, wenn ich die kurzen Aufzeichnungen über die Stationen seiner Entwicklungsgeschichte recht zu lesen verstehe, ein immer wieder lebendig aufspringender Wunsch erfüllt haben: seinem leidenschaftlichen Naturgefühl geschah hier Genüge in der Möglichkeit, in der schönsten Landschaft und eng verbunden mit der Natur zu leben und zu schaffen. Nicht so zu verstehen, daß er, wie es mancher Landschaftsmaler der alten Schule getan hätte, vor seiner Haustür oder auf seinem Balkon die Staffelei aufstellte und als ob nun in unendlichen Varianten und mit immer neuen Pointen, veranlaßt von Sonne und Regen, von Wetter und Wind, vom Wechsel der Jahreszeiten und von der eigenen Stimmung, eine Chronik oder ein Spiegel der Naturbilder am Starnberger See entstanden wäre. Von solch enger Bindung und von so wenig elastischer Schwingung ist die Kunst des Malers Fritz Gartz nicht. Wohl aber macht ihn der tägliche Umgang mit der Natur gerade an einem Punkte, wo sie sich in ihrem festlichsten Gepräge zeigt, geschickt, jede Landschaft in ihrem Wesentlichen zu erkennen, zu erfassen und zu gestalten, gleichviel, ob sie in Oberbayern, im Breisgau oder im gesegneten Maintal gelegen ist.

Der Drang zur Natur war schon dem Knaben eigen. Das Berliner Großstadtkind, in der Reichshauptstadt im Jahre 1883 geboren, fühlte sich glücklich, wenn es dem Meer der Mauern ent-

---

Siehe dazu auch das farbige Eingangsbild



FRITZ GARTZ. BLICK AUF WÜRZBURG. AQUARELL

rinnen und an den Havelseen oder sommers im Harz sich möglichst fern vom Strom der Menschen dem Naturgenuß hingeben konnte. Vielleicht veranlaßte sein stark entwickeltes Naturgefühl seine Übersiedlung in das landschaftliche München, in dem er sich 1907, nach glücklich überwundenen Lehrjahren der Kaufmannschaft und dürftigen künstlerischen Vorstudien, niederließ, um fortan ganz der Kunst zu leben. Das Landschaftsgefühl war allerdings etwas Uneingestandenes, denn Gartz wandte sich fürs erste der Porträtmalerei zu. Zu Leo Samberger wäre er gern gegangen, da aber Samberger keine Schüler annahm, trat er in die Malschule des tüchtigen Walter Thor ein. Die Hauptsache war, daß er arbeitete und sich technisch voranschaffte; künstlerisch kam bei dem Unterricht weniger heraus als bei dem Studium der Klassiker der Malerei in der Galerie; zumal Frans Hals, Rembrandt und Velasquez sprachen ihn an und was man damals auf Münchner Ausstellungen von Werken der französischen Impressionisten, Manet, Cézanne, und von Vincent van Gogh sehen konnte. Besonders aber erwuchs in ihm eine große Liebe zu den Werken von Lovis Corinth, dem er bis zuletzt die Treue hielt: der späte Corinth, der Schöpfer der besessen temperamentvollen Blumensträuße und der ganz gelockerten, aller Erdenschwere baren, gleichsam schwebenden Walchensee-Landschaften, ist ihm vor allem lieb.

Hier, in der Hingabe an das Werk des spätesten Corinth, kann man einen Angelpunkt in der Kunst von Fritz Gartz erblicken. Viele Ansätze blieben ohne Erfolg, das Auftreten in den Ausstellungen in Berlin und in München, bei der „Sezession", ohne Resonanz. Erst nach dem Krieg setzt der Aufstieg und eine nun zielbewußte Entwicklung



FRITZ GARTZ. HERDERN BEI FREIBURG I. B. AQUARELL

im Schaffen des reifenden Künstlers ein. Corinths überragende Persönlichkeit bleibt verspürbar. Aber nie in dem Sinn, daß ihr Gartz im Formalen gefolgt wäre. Der Maler, der Bildnisse und Landschaften hervorbringt, neben dem Ölbild ganz besonders das Aquarell pflegt und ihm sehr feine, neue Reize und Ausdrucksmöglichkeiten abgewinnt, sieht in Corinth nur das allgemeine Vorbild des genialisch Ringenden, des Temperaments, der Hingabe an die Intuition, des Verbrennens in der großen Idee. Für sich selbst stellt er dies als Ideal und Gesetz auf: Man muß mit ehrlichen Mitteln eine wesentliche Erscheinung, sei es in der Landschaft oder als Porträt, zum Ausdruck bringen und in voller Erkenntnis des Organischen, im Verstehen der Formen schaffen. Alles Überflüssige und Zufällige muß fortgelassen, der Blick aufs Wesentliche gerichtet und der Geist der Sache erfaßt und gesteigert werden. Dieses Bekenntnis kann, je nachdem, sehr viel und sehr wenig besagen: man kann es als etwas sehr Allgemeines nehmen oder als ein Gesetz, das zu halten sich ein Künstler mit allem Ernst und aller Treue verpflichtet. Gartz ist einer der ernsthaft strebenden Künstler unserer Zeit. Er geht nicht mit im großen Haufen und ist, trotz mannigfacher äußerer Erfolge, die ihm die letzten Jahre brachten, keine Allerweltsgröße, will auch keine sein. Wie er es meint, wie sich ihm besonders die Aufgabe des Landschaftsmalers darstellt, lassen auch die hier abgebildeten Aquarelle erkennen: es sind Schöpfungen, in denen sich die Absicht des Künstlers erfüllt, möglichst viel mit möglichst wenig Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Das graphische Moment überwiegt, das malerische tritt zurück: die Zeichnung ist stärker betont, die Farbe dient hauptsächlich zur Füllung der Kontur und ist in zarter, leichter Weise und in originaler Verbindung und ungewöhnlicher Anordnung hingestrichen. Über die Materie siegt eine ganz unsentimentale Stimmung, ein herbes, männliches Naturgefühl.

Wolf



H. A. DÄHLING. KÄTHCHEN VON HEILBRONN

Jubiläumsausstellung Hannover



EDMUND KOKEN. SOMMERTAG

Jubiläumsausstellung Hannover

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IN HANNOVER

Der im Frühjahr 1832 gegründete Hannoversche Kunstverein hält Zentenarfeier und zeigt zugleich seine 100. Frühjahrs-Ausstellung; seit 1833 ist die Kette niemals unterbrochen worden. Zugleich begehen die Ortsgruppe Hannover der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft das 75jährige, die Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler das 25jährige Bestehen. Alle drei haben sich zu gemeinsamer festlicher Rückschau verbunden, und, damit ein sinnvolles Ganzes entstehen könne, hat man noch über das verflossene Säkulum hinaus zurückgegriffen bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in jene Zeit, da das erstarkende Bürgertum die Kunst der Höfe aufzunehmen und allmählich umzubilden begann, um so das Fundament zu schaffen, auf dem die bürgerliche Kunstübung des 19. Jahrhunderts zur Größe gedeihen und sich ausbreiten konnte, bis sie endlich sich wieder vom Publikum ablöste und neue, eigene Wege zu gehen den verhängnisschweren Mut faßte. Es ist ungemein lehrreich, in dem hier dargebotenen, vergleichsweise kleinen, aber reich erfüllten Ausschnitt die Dichte und Sicherheit des Zusammenhangs zu beobachten, in dem die Entwicklung sich durch runde hundert Jahre, etwa vom Jahre 1760 bis 1860, vollzogen hat. Durch alle Stilwandlungen hindurch und über alle Qualitätsunterschiede hinweg wird eine Kulturgemeinschaft erkenntlich, aus der die Kunst sich nährt, an der sie bildend teil hat und in der auch geringere Kräfte, ja offenbare Dilettanten wohl gebettet und geborgen sind. Dann ist die



JOHANN HEINRICH RAMBERG. FLUSSLANDSCHAFT

Jubiläumsausstellung Hannover

Substanz aufgezehrt, die Tradition zersetzt sich, und die neu etablierte Souveränität des Künstlers wendet dem Publikum den Rücken und sucht den Kenner, um mit ihm immer weiter und kühner ins Subjektive, Grenzenlose auszuschweifen.
Das Schwergewicht der Ausstellung ruht in jenen ersten 100 Jahren, und es ist ein freilich etwas melancholischer, aber sehr hoher Genuß, in der Fülle der Erscheinungen verschiedensten Ranges und unterschiedlichster Herkunft überall die Wohltat des Gemeinsamen bestätigt zu finden. Der vollste Glanz fällt auf Johann Georg Ziesenis, dessen letzte Lebensjahre in Hannover verlaufen sind und für dessen selbständige, höchst kultivierte Bildniskunst eine größere Anzahl sowohl höfischer wie bürgerlicher Porträts sehr lebendiges Zeugnis ablegen. Neben ihm erweisen sich als besonders eindrucksvoll zwei repräsentative Bildnisse des anglisierten Regensburgers Johann Zauffely, gen. Zoffany, ein Selbstporträt der Anna Rosina de Gasc und Pastelle des Meiningers Johann Heinrich Schröder. Gemälde und Aquarelle von Johann Heinrich Ramberg bewähren aufs neue die überwiegende zeichnerische Kraft dieses in Hannover populärsten Künstlers des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Einzelnes von Dies, Kniep, Dähling, August Kestner, Wilhelm Ahlborn erneuert das Andenken ausgewanderter Söhne im Umkreis der Heimat. Im steigenden 19. Jahrhundert ziehen die Bildnismaler G. F. Reichmann, C. W. F. Oesterley, C. L'Allemand und G. Bergmann durch eine Reihe schön geschlossener Leistungen starkes Interesse auf sich, und der Landschafter Edmund Koken überrascht durch mehrere frisch-lebendige Stücke seiner hellen Frühzeit, die im guten Augenblick aus langer Verborgenheit aufgetaucht sind. Ein großes Familienbild des Hamburgers Julius Louis Asher wandelt Rungesche Vorbilder mit selbständigem Reiz ab. Auch die Bildhauer H. Kümmel, W. Engelhardt und der Medailleur H. F. Brehmer sind ansehnlich beglaubigt. Der letzte hannoversche Hofmaler Friedrich Kaulbach zeigt sich in mehreren Bildnissen von seiner besten Seite. Mit Fritz

August v. Kaulbach, Sturtzkopf, Claus Meyer, Ernst Oppler kommt eine zweite Reihe von Hannoveranern zu Gesicht, die andernorts das Ihre gesucht und gefunden haben. H. Schaper, E. P. Jordan, O. Rauth, G. u. P. Koken u. a. führen die Entwicklung bis ins letzte Jahrzehnt vor dem Kriege weiter, unterstützt von den Repräsentanten der „Nordwestdeutschen": Olde, Dettmann, Kallmorgen, Kuehl, Grethe, Kalckreuth, U. Hübner, Linde-Walther und den Worpswedern Mackensen, Modersohn, H. am Ende, Overbeck, Vinnen und Vogeler, die je mit einem oder zwei charakteristischen Werken, meist aus Museumsbesitz, beteiligt sind. Leo von König hat ein neues, sehr bezeichnendes „Porträt Meier-Gräfe" geschickt. Christian Rohlfs' „Westfälisches Haus" und Noldes „Kosakenoffiziere" sind vorzügliche Stücke ihrer Schöpfer.

Johann Frerking

DAS NEUE FRESKO

Unter diesem Titel zeigte kürzlich der Künstlerbund München in seinen Ausstellungsräumen eine Bilderschau, die ein Novum darstellt. Bisher war das Fresko wandgebunden und konnte so wenig wie das Haus, das es schmückte, auf Ausstellungen gezeigt werden. Hier in der Ausstellung zeigen an 20 Künstler Originalarbeiten. Sie malten auf Platten, die ein Salzburger Maler herstellen ließ, der dadurch das Fresko von all den technischen und stofflichen Bindungen des Untergrundes befreien wollte.

Um die neue Platte auszuproben und einzuführen, hatten die Hersteller, Maler Albert Urban, Grödig bei Salzburg, und die Duroma-Edelputzwerke ebenda, eine Reihe von Künstlern aus Bayern und Österreich nach Salzburg geladen, um dort bei ihnen in der neuen Technik zu arbeiten. Das Ergebnis ist diese Ausstellung.

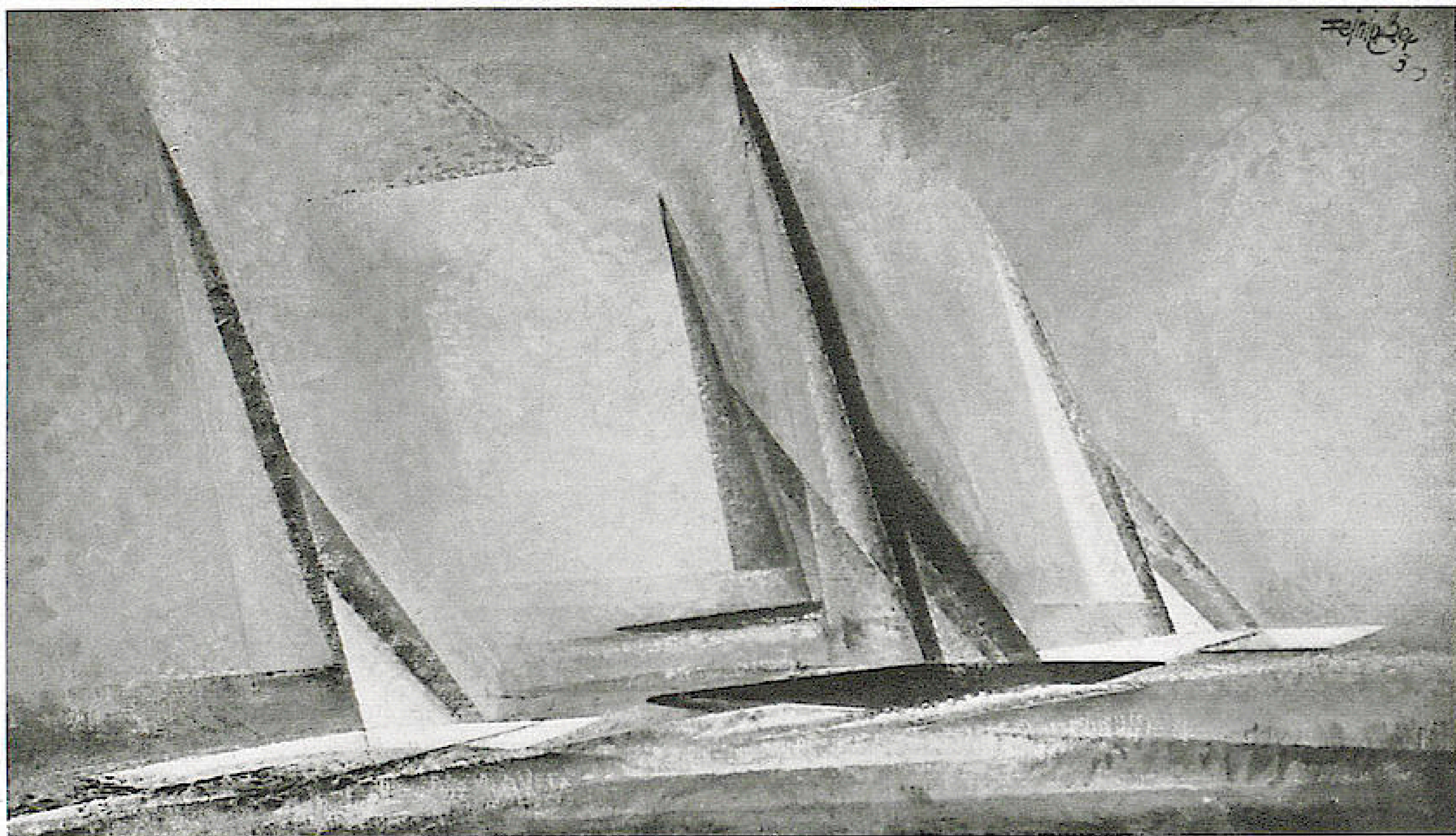
Die Freskotechnik ist uralt. Alle auf monumentale Wirkung hinarbeitenden Zeiten bedienten sich ihr. Heute drohen schlimmere Gefahren wie ehedem. In unserem Zement stecken salpetrige, wasserlösliche Salze, die, feucht geworden, unweigerlich ausblühen. Und Zement muß jeden Fenstersturz binden, jeden Putz verfestigen und die Mehrzahl neuer Baumaterialien zusammenhalten. Auch der altehrwürdige Ziegelstein verbürgt nicht mehr wie ehedem einen absolut zuverlässigen Freskogrund. Man läßt dem Ton keine Zeit mehr, einen Winter lang durchzufrieren und dabei im Wasser langsam alle salpetrigen Bestandteile auszuscheiden.

Allen diesen Gefahren ein für allemal auszuweichen, schuf Urban seine neue Putzgrundplatte, die nach dem Bemalen rückseitig isoliert und nach völligem Trocknen vor der Wand versetzt wird. Damit werden Putzgrund und Mauerwerk unabhängig voneinander. Wandfeuchtigkeit und Salze können dem Bilde nicht mehr schaden. Der Maler braucht auch nicht mehr in Sonne und Regen im Freien zu arbeiten, sondern kann Putz und Farben gemütlich in seinem Atelier auftragen. Ein großer Vorteil material- und arbeitstechnisch ist das sicher. Ob er sich aber auch künstlerisch vorteilhaft auswirkt, ist eine zweite Frage. Denn nun muß der Künstler erst das ganze Bild fertigmalen, ehe er die Wirkung seiner Arbeit nachprüfen kann. Früher konnte er Schritt für Schritt den Werdegang seines Bildes verfolgen, ob er die Größenverhältnisse richtig getroffen habe und wie weit er ins Detail gehen dürfe usw., heute muß er aus der Vorstellung heraus seine Entscheidungen treffen.

Bereits die ausgestellten Proben — mehr wollen die gezeigten Arbeiten wohl kaum sein — weisen auf die angedeutete Gefahr hin. Die Mehrzahl ähnelt merkwürdig stark in Öl gemalten Bildern. Das nahsichtige bequeme Arbeiten im Atelier verleitet zu stark zum Durcharbeiten im Kleinen. Großlinig, einfach, flächig und klar aufgebaut aber wie eine Architektur müssen Wandbilder gesehen sein.

Was sagt der Architekt zu der neuen Platte? Noch kostet sie allein — ohne Versetzen — schon soviel, als so mancher Freskant für seine ganze Arbeit kaum verlangen konnte. Und das Versetzen ist weiterhin schon deswegen umständlich und teuer, weil die Platten wesentlich stärker als der normale Putz sind. Der Ausweg, die Flächen vorher auszusparen, ist kaum gangbar, denn wer weiß schon bei der Planung des Rohbaues genau, wie groß einmal das Bild

(Fortsetzung Seite 236)



LYONEL FEININGER. SCHÄRENKREUZER. 1930

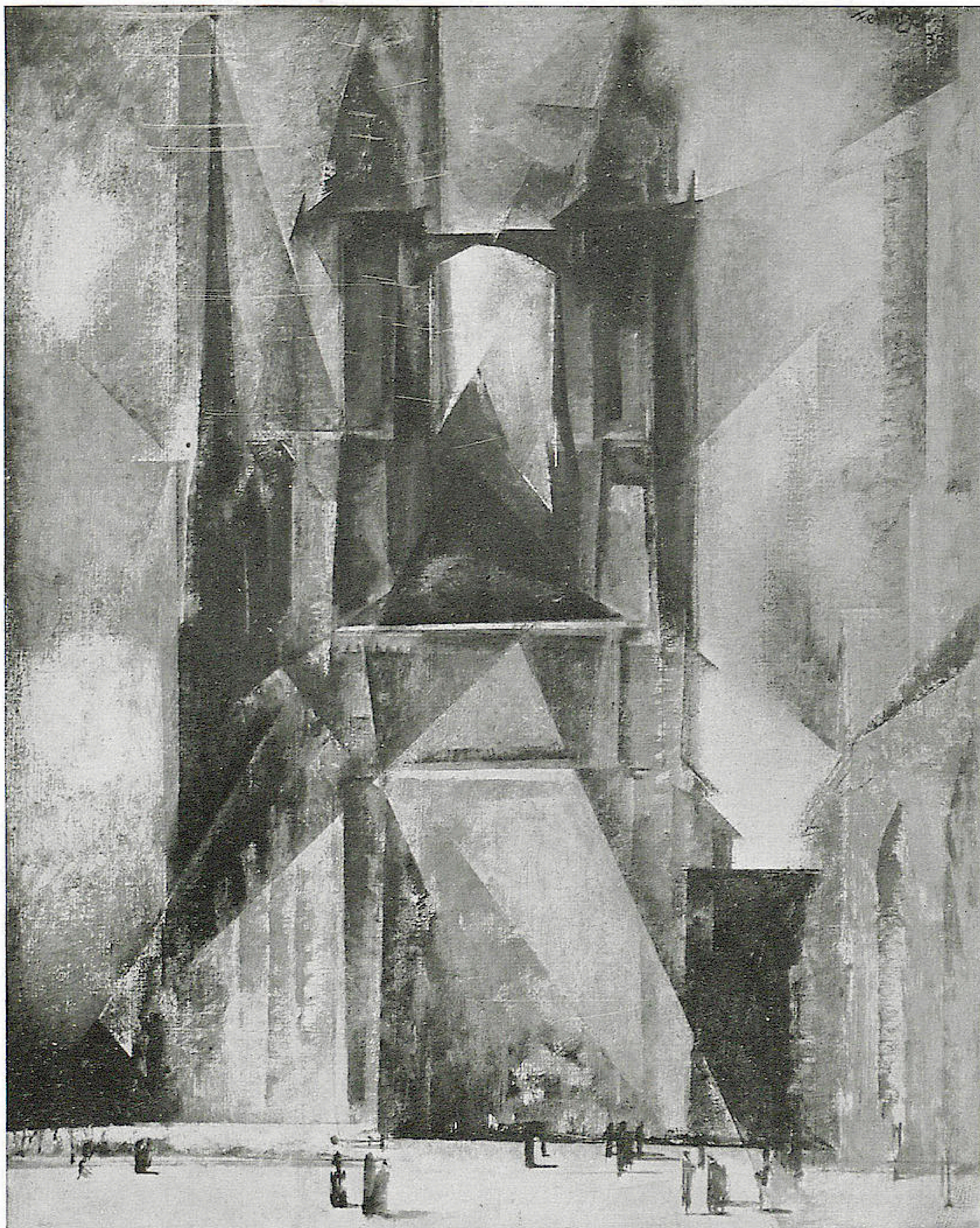
Museum Elberfeld

LYONEL FEININGER

Die Ausstellung, die die Nationalgalerie in Berlin anläßlich des 60. Geburtstages Feiningers veranstaltet hat, hat eine Resonanz gefunden, wie man sie niemals erwarten konnte. Auch in den Ausstellungen, die das Folkwangmuseum in Essen, die Galerie Neue Kunst Fides in Dresden und die Kestner-Gesellschaft in Hannover veranstaltet haben, konnte die gleiche Beobachtung gemacht werden, daß Feiningers Kunst Menschen zu fesseln vermochte, die sonst moderner Malerei völlig verständnislos gegenüberstehen. Nun hat die naturalistische Sehgewöhnung, die im Bild die objektive Wiedergabe konkreter Natur, nicht die getreue Formung subjektiven Erlebens sucht, seit jenen denkwürdigen Ausstellungen, die I. B. Neumann in Berlin und Küppers in der Kestner-Gesellschaft in Hannover im Jahre 1919 von Feiningers Werk veranstaltet hatten und die diese Bilder zuerst einem größeren Kreis zugänglich machten, seither eine so grundlegende Erschütterung erfahren, daß der kubistische Aufbau der Feiningerschen Bilder heute kaum mehr eine Hinderung ihrer Aufnahme bedeutet: die Bilder zu „sehen" dürfte heute nur wenigen Menschen noch Schwierigkeiten bereiten. So öffnet sich denn der innere Gehalt dieser Malerei, der eigentümliche Zauber der Farbe und die Größe und Unmittelbarkeit des Naturerlebnisses, das in allen diesen Bildern der Ausgangspunkt der künstlerischen Schöpfung ist. Es ist das Erlebnis des Meeres und seiner Stimmungen, der strahlenden Segler und der gespensterhaft aus dem Nebel tauchenden Dampfer, der Sonnenuntergänge über der verhangenen See, der Stimmungen vor und nach dem Gewitter, und das Erlebnis alter Städte und Dörfer, ärmlicher Winkel, die juwelenhaft in farbigem Licht aufglühen, und abweisend strenger Kirchen, Türme und Brücken, — ein romantisches Erlebnis der Natur und menschlicher Werke, das sich auf eigentümliche Art der Eigengesetzlichkeit bildnerischen Aufbaus, der mathematischen Durchklärung der zeichnerischen Bildstruktur ver-

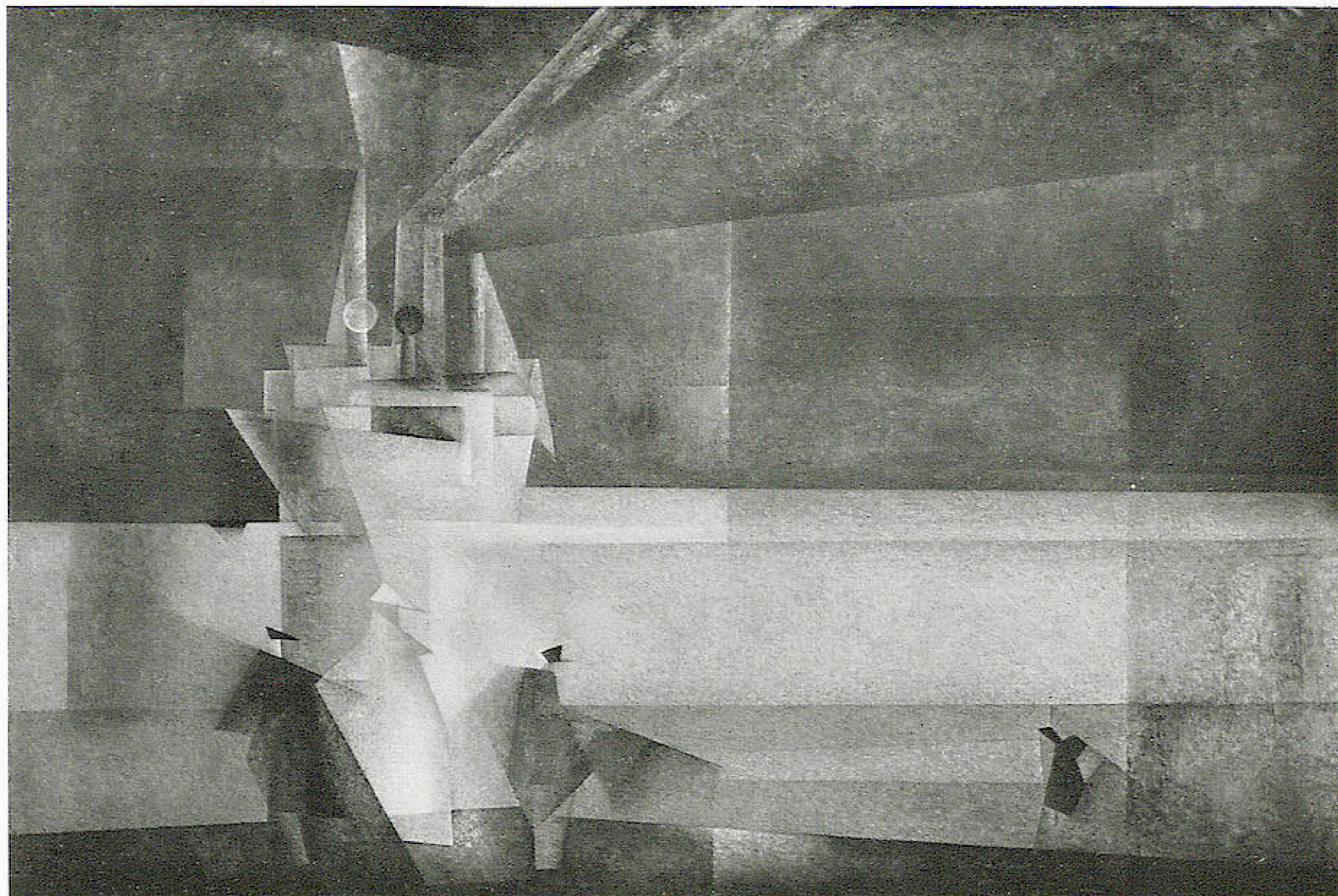


LYONEL FEININGER. DOM IN HALLE. OSTCHOR. 1931
Museum Halle



LYONEL FEININGER. DOM IN HALLE. 1930

Museum Halle



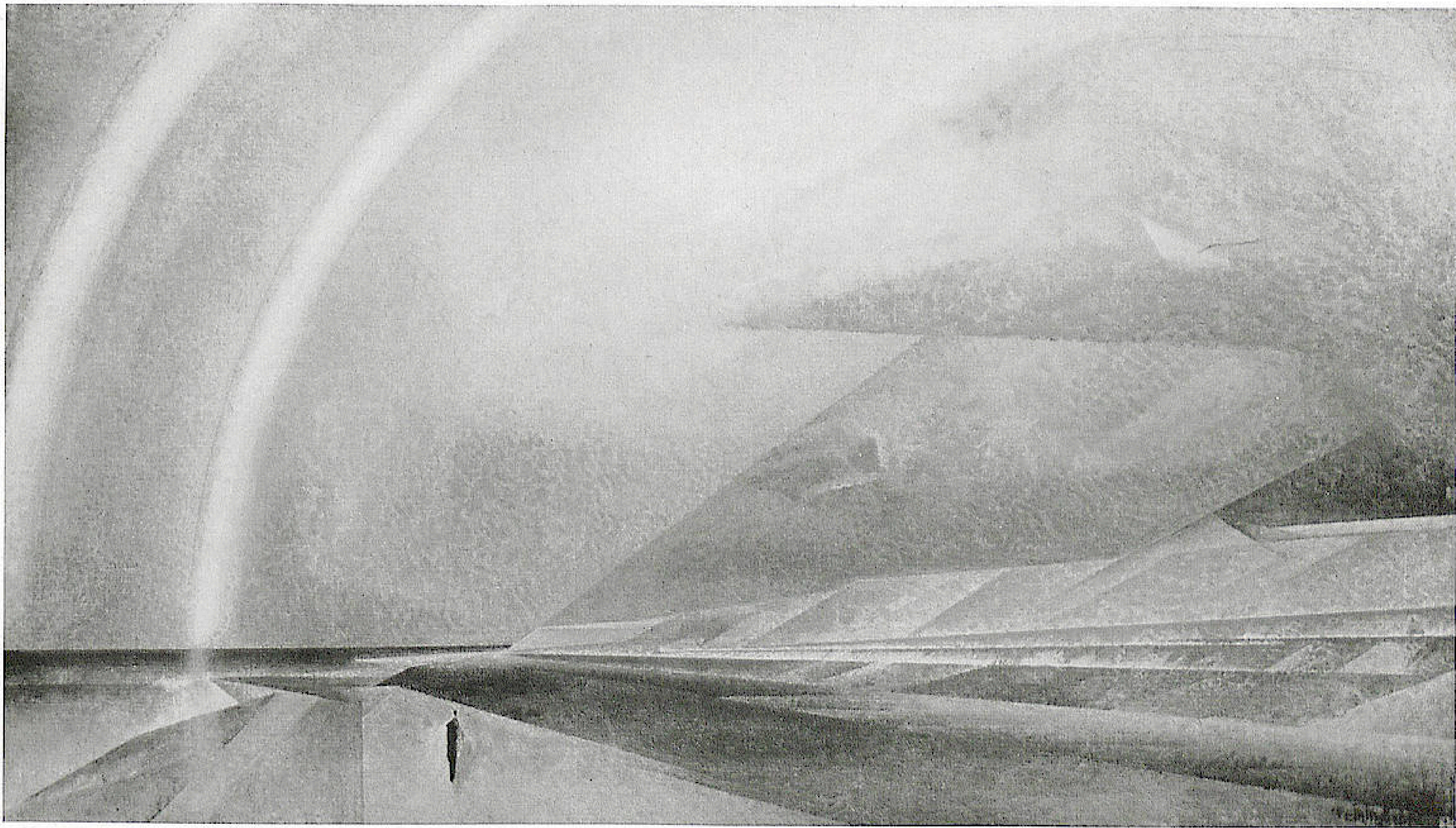
LYONEL FEININGER. DAMPFER ODIN. 1927

bindet, eine Romantik, deren schweifendes Gefühl sich an die strengste bildnerische Formel zu fesseln sucht.

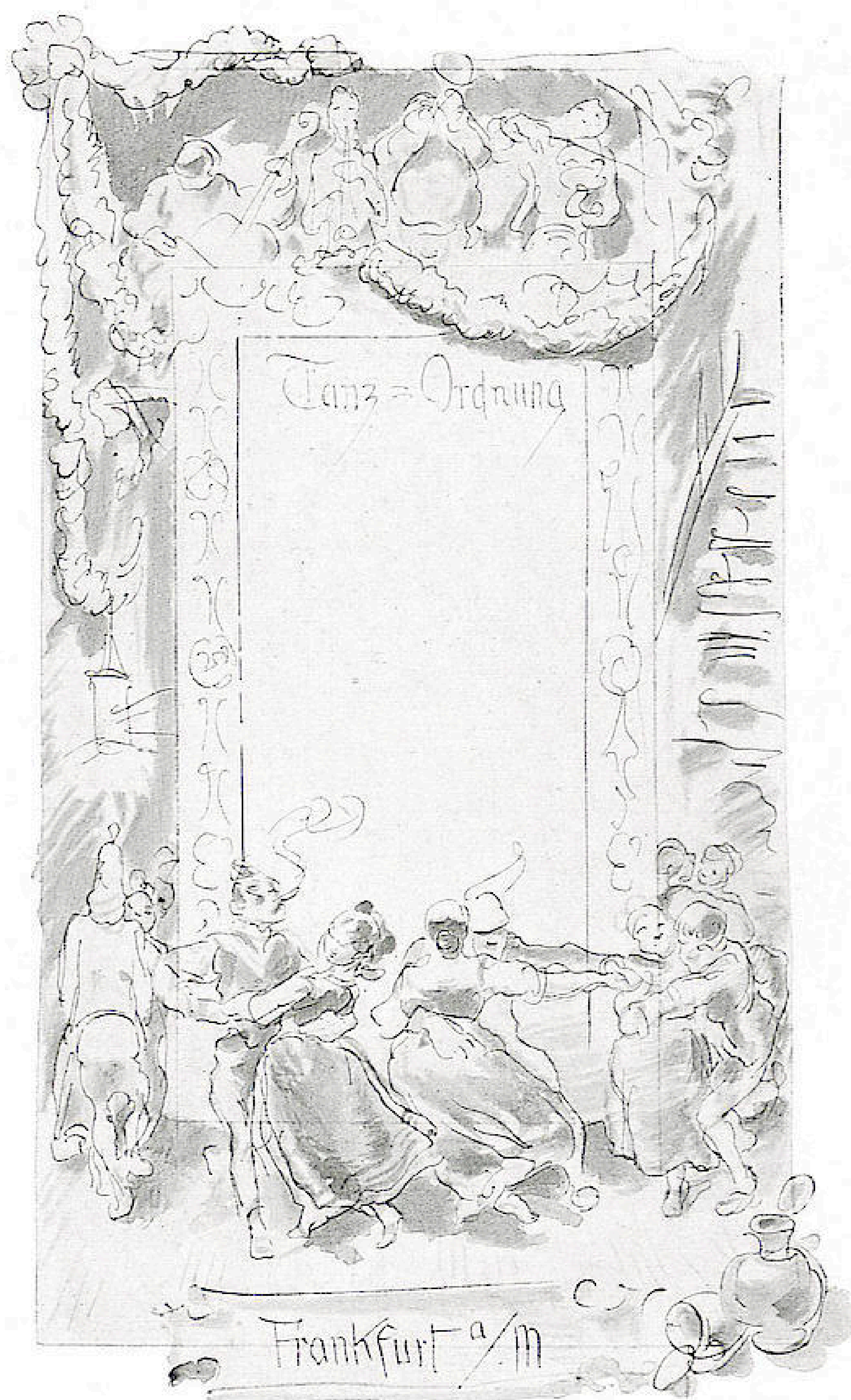
Feininger ist erst als reifer Mann, als Fünfunddreißigjähriger, im Jahre 1907 zur Malerei gekommen, er war vorher als karikaturistischer und politischer Zeichner tätig. Es ist nicht unwichtig sich klar zu machen, daß Feininger 10 Jahre älter wie Picasso, 15 Jahre älter wie Delaunay ist, die zuerst um 1910 herum die kubistische Bildform entwickelt haben, die in Feiningers Werk von 1913 ab Bedeutung zu erlangen beginnt. Charakteristisch, daß durch das ganze Werk Feiningers hindurch niemals das kubistische Mittel, die Zerlegung der Bildfläche in stereometrisch klare Teilformen, zur völligen Auflösung der Gegenstandswelt benutzt wird, daß die Gegenstände im Bild Feiningers niemals so völliger Auflösung anheimfallen wie etwa in den Bildern Picassos, sondern daß die Geschlossenheit des Natureindrucks bei dem Deutschen wie unter einem Schleier bewahrt wird, ja sogar eine Ahnung des bühnenmäßigen Raumbildes im Sinn zentralperspektivischer Bildstruktur sich bei den meisten Bildern Feiningers erhält. Allerdings wird man im Werk Feiningers gewisse Spannungen zwischen Bildern, die im alten Sinne räumlich aufgebaut sind und Bildern, in denen der eindeutig tiefenhafte Aufbau zugunsten einer eigentümlichen Verflächigung des Bildes verschwindet, bemerken können. Der Raum verliert in solchen Bildern seine eindeutige Richtungshaftigkeit, die räumliche Beziehung der Gegenstände im Bilde erklärt sich nicht mehr an einer tiefenhaften Ordnung. In solchen Bildern überwiegt das Eigengesetz des Bildaufbaues, die der Natur entnommenen Formen werden ihrer individuellen Existenz entkleidet und zu symbolhaften Formeln umgeprägt. Im gleichen Sinn wird man auch in der farbigen Haltung der Bilder ein ganz verschiedenartiges Verhältnis zur Natur spüren können. Ganz abgesehen von der Melancholie oder Heiterkeit der farbigen Stimmungen — der seelische Bereich dieser farblichen Stimmungen ist bei Feininger von einer ungewöhnlichen Weite —, die Bilder ebenso wie die Aquarelle unterscheiden sich nach solchen, in denen die Farbe unmittelbar an den Natureindruck anknüpft und solchen, in denen symbolisch frei, mit farblichen Klängen, die unabhängig von den „wirklichen“ Farben der Natur geschöpft sind, der Eindruck aufgebaut wird. Diese Verschiedenartigkeit der Gestaltungen hat Feininger immer bejaht, in einem Brief an Paul Westheim wehrt er sich dagegen, daß „nach dem üblichen bisherigen Maßstabe der Beurteilung“ diese Verschiedenartigkeit der Gestaltungen „so leicht zu der Auffassung des Widersprechenden beim Künstler führt“. Er verweist auf den Komponisten, der sich „nebeneinander Allegro, Scherzo, Andante, Grave — das Orchesterwerk, die Sonate, das Lied, die Fuge, Kantate, das Requiem, die Oper gestattet“. „Je fähiger zur Gestaltung der Komponist“ sei, meint er, „desto verschiedenartiger sein Schaffen.“ Und dieses gleiche Recht nimmt er auch für den Maler in Anspruch, das Bild ist ihm „sensibelster Dynamometer unserer Regungen“, „die Form variiert notwendig jedesmal mit der Gestaltungsaufgabe des Bildes“. Der Brief, aus dem wir zitieren, vollständig abgedruckt im Juliheft 1931 des Kunstblatts und im Katalog der Feininger-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover, ist schon im Jahre 1917 niedergeschrieben. Sein Inhalt gilt aber gerade für die Bilder aus Feiningers letztem Schaffensjahrzehnt in erhöhtem Maße. Nebeneinander findet man in den letzten Bildern eine prismatisch-kubistische Auflösung der Gegenstandswelt, den Aufbau des Natureindrucks aus Kegeln farbigen Lichtes, das die Körperlichkeit der Gegenstandswelt negiert, nebeneinander wird das linearistisch strenge, die Form in sich bindende Liniengefüge und der aktive, Form aus sich erzeugende, ohne feste Grenze gesetzte Farbfleck als Aufbaumittel benutzt. Die Bilder Feiningers sind durchweg „aus der inneren Vision“ heraus entstanden, was vor der Natur entsteht, sind kleine Zeichnungen, in denen der Eindruck niedergeschrieben wird, der innerlich umgeschmolzen später zum Bilde führt. In jenem Brief spricht Feininger auch davon, daß „die Natur unser aller unerschöpfliche Schatzkammer der Form“ sei, aber daß stets „ein Rest von rationalistischer Wiedergabe an einem vor der Natur gestalteten Bilde“ hängen bleibe, „den zu überwinden unsere erste Aufgabe ist“. Das Ziel ist ihm „die eigene, unbeeinflußte letzte Form für unseren Sehnsuchtsausdruck zu suchen und zu geben, keine ungefähre Form, niemals eine andere als die letzte, die wir fähig sind zu erschaffen“.

Justus Bier

Kunst für Alle, Jahrg. 47, Heft 8, Mai 1932



LYONEL FEININGER. REGENBOGEN. 1927
Nationalgalerie Berlin



WILHELM BUSCH. TANZKARTE

WILHELM BUSCH

ZUM 100. GEBURTSTAGE AM 15. APRIL 1932

Wenn man sich bei diesem Gedenktage ausdrücklich auf die Persönlichkeit des Künstlers und Dichters selbst besinnt, so wird man inne: seine lustigen Bildergeschichten sind beinahe so volkstümlich geworden wie in früheren Zeiten Volkserzählungen. Und wie bei diesen ist der Verfasser hinter seinem Werk verschwunden. So sehr ist Zeichnung und Vers eins geworden, so sehr ist die geläufige Sprache des Knittelverses ins Volksbewußtsein eingedrungen, daß jeder sich fast selbst für den Verfasser der Buschsentenzen hält, die er schmunzelnd zitiert.

Dennoch hat jede Bildergeschichte einen langen Entstehungsweg, und der Künstler, der dahinter steht, ist Individualist und Geistesaristokrat. Man glaubt gewöhnlich, Busch hätte alle seine „Kari-



WILHELM BUSCH. KNABENBILDNIS

Kunsthalle Hamburg

katuren", wie man etwas geringschätzig sagt, nur so aus dem Handgelenk hingeworfen. Etwa so wie heute mittelmäßige Zeichner für die Witzblätter Woche für Woche ihre Karikaturen zurecht machen. Weit gefehlt. Busch hatte wohl eine natürliche Begabung für Karikaturen. Das hat er aber selbst sein Leben lang nicht als genügend anerkannt, um darauf wirkliche zeichnerische Leistungen aufzubauen.

Busch sollte eigentlich Techniker werden. Aber auf der Technischen Hochschule in Hannover hat er schon seine Kolleghefte für Mathematik überall mit Zeichnungen versehen, Karikaturen und zum Teil glänzende zeichnerische Porträts der Professoren. Dieses Studium währte kaum zwei Jahre, dann zog Busch mit Freunden nach Düsseldorf und Antwerpen, um die Malerei zu erlernen. Er hat in den Studiensälen sich gründlich mit der Anatomie für Künstler befaßt, hat Skelette, Knochen, Bewegungsmomente in Hülle und Fülle gezeichnet. Seine Studienblätter finden sich noch heute zu Hunderten in Privatbesitz. Als Niederdeutscher stammt Busch aus dem kleinen Dorf Wiedensahl bei Hannover. Er hatte eine instinktmäßige Bindung zur Natur. Sein Leben lang hat er beobachtet, hat er die Natur belauscht. Und alles Gesehene an Menschen, Tieren und Pflanzen hat er Tag für Tag in seine Skizzenbücher übertragen. Es gibt ungefähr 20 Skizzenbücher aus seinem Besitz, bisher ist nur eins der schönsten davon in einer Faksimileausgabe erschienen. Das alles ist also für Busch Handwerkszeug, das ist der volle Formbereich, der ihm alles zuführt, wenn er seine Bildergeschichten entwirft. Wie geht das vor sich? Es beginnt immer und durchaus mit der Zeichnung, die Urbegabung bei Busch ist der Zeichner. Auf großen Skizzenbögen erscheinen nach und nach alle Mitspieler, Menschen, Tiere und Dinge in den nötigen Stellungen und Bewegungen. Stets machte Busch dazu Beischriften über das Verhalten und Tun seiner Kreaturen. Nebenher machte sich dann der Künstler in Stichworten eine Art Leitlinie für die ganze Handlung der Bildergeschichte. Danach wuchsen dann die Einzelzeichnungen in ihre Bestimmung hinein. Ganz zuletzt fügte der



WILHELM BUSCH. REITER IN LANDSCHAFT

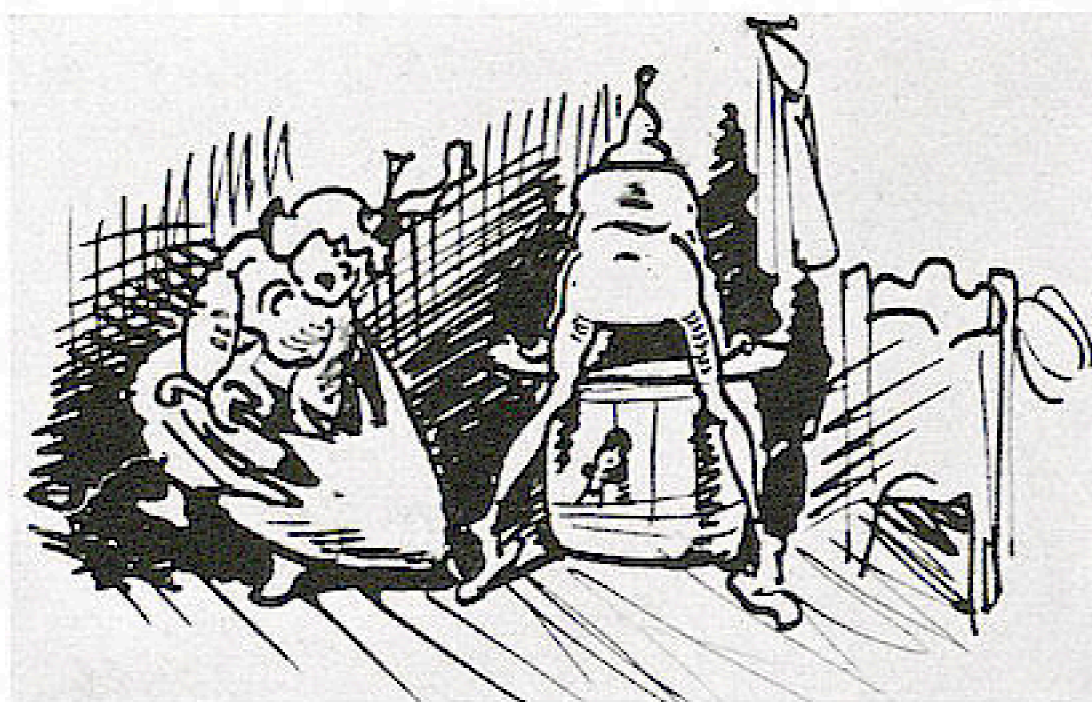


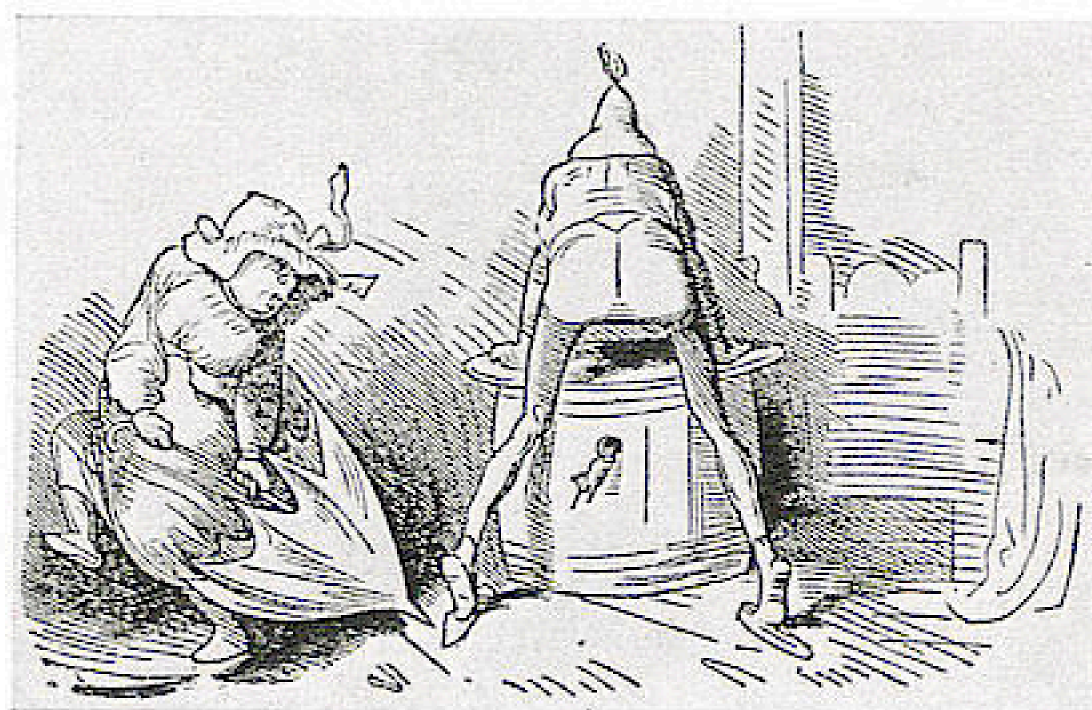
WILHELM BUSCH. DIE MÜHLE
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

Dichter seine Verse hinzu, eigentlich nur, wie er selbst sagte, der Eindeutigkeit halber, weil nicht alle Menschen die Bilder „richtig lesen“ können. Im Originalmanuskript zeichnete Busch mit dem Bleistift oder mit der Feder, d. h. mit der Gänsefeder, und er verwendete stets die selbstgemachte braune Sepiatinte. Damit schrieb er auch dann gewöhnlich zum Schluß die Verse unter die Bilder. Es entstand ein herrliches graphisches Gesamtbild, wovon die üblichen Buchausgaben nichts ahnen lassen. Ja, das Originalmanuskript ist noch viel reicher durch die Farbengebung, denn die meisten Originale der Bildergeschichten sind mit Aquarellfarben oder mit Buntstiften leicht getönt. Ganz in der Art, wie später die großen Impressionisten ihre Zeichnungen getönt haben. Alle gedruckten Ausgaben, die auch im Druck farbig gegeben sind, können nicht den Eindruck des Originals ersetzen, sie sind viel zu grob und schematisch gedruckt. Denn, um es überdeutlich zu sagen: die Holzschnittabbildungen zu den meisten Bildergeschichten von Busch sind nicht von Busch. Es sind Umarbeitungen und Übersetzungen nach seinen Originalzeichnungen oder nach seinen Originalzeichnungen auf die Holzstöcke, die dann andere Holzschneider ausschneiden mußten. Busch hat sich in Briefen an seinen Verleger genug beklagt, daß bei diesem Vervielfältigungsverfahren so viel von seiner originalen Leistung verlorengehe. Aber es gab damals leider keine andere Reproduktionstechnik. Die bescheidenen Anfänge des Lichtdrucks, für die Busch sich sofort stark interessierte, versagten damals noch. So haben seine Originale bei der Übertragung ins gedruckte Buch die Farbe verloren und auch ihre ganz natürliche Leichtigkeit und künstlerische Beschwingtheit. Die Holzschnitte sind in der Bildwirkung zwar fertiger und ausgeführter, wie man zu sagen pflegt, aber eben auch plumper und gröber. Wer einmal auch nur eins der herrlichsten Originalmanuskripte von Busch gesehen hat, etwa zu „Fipps der Affe“, dem wollen die ganzen Holzschnittausgaben nicht mehr schmecken. Insofern wird nur eine eigene Forderung des Künstlers wieder aufgegriffen, wenn man dafür eintritt, daß endlich seine Originalmanuskripte im Lichtdruck erscheinen, um ganz den Künstler mit seiner eigenen Leistung sprechen zu lassen.

Das Werk des Zeichners und Graphikers ist so reichhaltig, seine Bildergeschichten, samt allen Entwürfen, machen nur einen Teil aus. Daneben gibt es den großen Zeichner aus Selbstpläsier, den reinen unabsichtlichen künstlerischen Former und Gestalter. Der hat in vielen Skizzenbüchern und in etwa 1000 Handzeichnungen graphische Einzelblätter geschaffen, die gar nichts mit Karikatur zu tun haben, sondern lediglich Gestaltungen nach Dingen der Außenwelt sind. Seine späten Handzeichnungen sind mit der Feder, mit dem Pinsel in genialer Bravour hingeworfen, und sie legen Zeugnis ab von den beobachtenden und zeichnerischen Fähigkeiten eines ganzen Lebens. Auch diese Blätter schlummern noch zu großer Zahl verborgen in Privatbesitz und harren der Veröffentlichung, der allgemeinen Anerkennung.

Busch ist auch Maler, und nicht nur Nachahmer der Niederländer, damit wollen ihn immer die Kunsthistoriker erledigen, die kaum ein paar Originale von ihm kennen. Aus seinem Nachlaß gibt es noch etwa 800 kleinformatige Ölbilder. In einer gewissen Zeit der anfänglichen Entwicklung tragen seine Bilder die Züge niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts, weil er Maler wie Hals, Brouwer und Teniers sehr bewunderte. Das hört aber auf, als Busch sich selbst mehr findet und der Impressionist wird, als der er zur Kunst des 19. Jahrhunderts gehört. So malt er herrlich leuchtende kleine Landschaften: grüne Wiesengründe mit Kühen, mit Bauern in roter Jacke. Auch einige sehr sprechende Porträtköpfe hat Busch gemalt, die sich ganz





AUS WILHELM BUSCH. „DIE MAUS“
Oben: Die Originalzeichnung des Künstlers
Unten: Wie man Busch auf Grund der Holzschnitte in seinen Büchern kennt



WILHELM BUSCH. MALER MIT PALETTE

Neue Pinakothek, München

ruhig neben Menzel und Leibl behaupten können. Busch ist als Maler und Zeichner noch die einzige schmerzliche Lücke in den deutschen Museen. Seine Stimme fehlt bisher im 19. Jahrhundert, und sie wird sich gut behaupten, wenn man ihr den Platz einräumt, der ihr zukommt.
Wilhelm Busch ist sogar Plastiker. Es gibt rund ein Dutzend kleine Plastiken aus Gips und Ton von ihm. Die größte Qualität hat zweifellos das kleine Werk „Kellermeister und Teufel", eine Tonplastik in Berliner Privatbesitz.
Busch ist nicht nur der Dichter der Knittelverse, er ist auch Prosadichter ganz eigenster Prägung. In den achtziger Jahren hat Ed. Daelen eine gutgemeinte, aber etwas verballhornte Lobschrift auf Busch losgelassen. Es waren allerlei Unrichtigkeiten und Dreistigkeiten darin. Busch war empört und hat dem Autor ordentlich den Kopf gewaschen. Um sich dann die lästigen Mücken vom Hals zu halten, griff er zur gemütlichen Notwehr und schrieb jene herrlichen Prosaseiten: „Was mich betrifft". Um ihnen eine gehörige Wirkung zu verschaffen, veröffentlichte Busch sie damals sofort in der „Frankfurter Zeitung". Diese wenigen Prosaseiten sowie die spätere Variation: „Von mir über mich" gehören zu den besten Seiten deutscher Prosa. Die Sprache ist so knapp, bündig, bestimmt, und sie ist voll Deutung und Symbol. Sie ist gegenständlich und anschaulich, daß man meint, die beschriebenen Dinge und Gedankengänge springen einem entgegen. Der knappe, bündige Prosadichter war bei dem genialen Zeichner Busch in der Lehre. Auch seine beiden kleinen märchenhaften Romane sind Prosakunstwerke von so verdichteter Gestaltungskraft, daß sie sich für die Zukunft vielleicht stärker erweisen werden als die Bildergeschichten.
Wenn bei Busch der 100. Geburtstag kein bloßer Kalenderfetischismus bleiben soll, dann müßte er zu einem Entdeckungstag werden für den unerkannten großen Graphiker Busch, für den Maler Busch und für den Prosadichter. Dr. Robert Dangers

DAS NEUE FRESKO (Fortsetzung von Seite 223)

werden wird? Bleibt noch als letztes Hilfsmittel, die ganze Wand zu belegen. Aber das ist natürlich erst recht teuer und im Außenbau kaum durchzuführen. Die begrenzte Platte verleitet übrigens auch immer wieder dazu, das Wandbild in einen rechteckigen Rahmen zu pressen, wie ein Tafelbild, und gerade das widerspricht seiner Aufgabe. Erst dann geht es vollkommen mit der Wand zusammen, wenn es die ganze Wand füllt oder in freiem Umriß, scheinbar willkürlich und flüchtig auf der Wand schwimmt.

Bei Innenräumen ist die Platte noch am leichtesten zu verwenden, aber die Tragik des Schicksals will es, daß hier auch weniger empfindliche Techniken als Malen in nassen Putz brauchbar sind. Für den Außenbau fehlen noch alle Erfahrungen, ob Wind und Regen nicht doch auch hier langsam den umschließenden Rahmen durchscheinen lassen.

Wie stark das Ausarbeiten des Bildes im Atelier und die begrenzte Fläche den Bildeindruck bestimmen können, zeigten wie gesagt die ausgestellten Bildproben. Auf den ersten Blick erkennt man, wen die großzügige Arbeit an der Wand erzog und wer noch kein Fresko vorher gemalt hatte.

Max Schoen, BDA., München

ERNST TE PEERDT †

In Düsseldorf ist am 20. Februar der alte te Peerdt gestorben. Er war schon „der Alte", als er in der Sonderbundzeit berühmt wurde. Damals entdeckte man in ihm einen Modernen und spielte ihn gegen die Achenbach-Zeit aus. In Wahrheit hatte er als Landschafter, was er auch bereitwillig zugab, keinem mehr zu verdanken als gerade Oswald Achenbach — auch die hier abgebildete „Parklandschaft" geht gerade im Impressionistischen auf ihn zurück — und als Genremaler war er nicht nur Schüler von Ludwig Knaus, zu dem der Weseler Kreisgerichtsrat Heinrich te Peerdt den begabten Sohn in die Lehre schickte, sondern gelegentlich auch der Nachfolger. Sein Eigenstes gab te Peerdt, der im Grunde ein später Romantiker war und viele ebenso echt empfundene wie schwach gemalte Bilder mit sehnsüchtigen Jungfrauen aus Iphigeniens Geschlecht, mit phantastischen Felslandschaften und Wundervögeln hinterläßt, sonderbarerweise in Stilleben. Deren malte er besonders viele während des Krieges. Man darf sie nicht mit denen von Chardin und Cézanne vergleichen. Aber er verstand es, ein vielseitiger Zauberer, den toten Dingen ein merkwürdiges Leben zu verleihen und in der Farbe überwand er gerade hier die ihm eigentümliche Sprödheit. Das Bild des Kunstmuseums in Düsseldorf mit grünen und sehr gelben Gurken ist wohl die vollendetste Lösung, die Ernst te Peerdt hier gelang. Hier in Düsseldorf werden auch mehrere der aquarellierten Federzeichnungen mit landschaftlichen Motiven aufbewahrt, die besonders in den siebziger Jahren von seltener Feinheit und Eigenart sind.

Am 25. November hätte er den 80. Geburtstag begehen können. Es wurden verschiedene Ehrungen vorbereitet. An solchen hat es dem so lange Vergessenen in den letzten Jahren keineswegs gefehlt. Er war Professor, Doctor honoris causa der Universität Bonn und Ehrenmitglied der Kunstakademie Düsseldorf. Man ehrte ihn auch, durch Morgenfeiern, als Dichter. Um diesen Lorbeer hat er schwer gerungen. Karl Roettger hielt zu ihm. Andere versagten hier die Gefolgschaft. Nach jeder dieser Feiern war es einsamer um ihn denn je.

Als Denker trat te Peerdt mit einem Epilog zur Deussenschen Upanischaden-Übersetzung hervor, als Kunstphilosoph mit den Schriften „Von dem Wesen der Kunst" (1893) und „Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst" (1899). Es war ihm wahrlich nichts fremd, und alle diese Betätigungen waren geeint durch eine trotz vielen Sonderbarkeiten ehrfurchtgebietende Persönlichkeit. Wir haben ihn sehr geliebt. Düsseldorf ist verarmt, seitdem der alte Oeder und der alte te Peerdt nicht mehr durch die Straßen wandeln, ausschauend der eine, in sich versunken der Maler-Dichter-Philosoph te Peerdt.

Walter Cohen



ERNST TE PEERDT († 1932). PARKSZENE (1873)

Köln Wallraf-Richartz-Museum



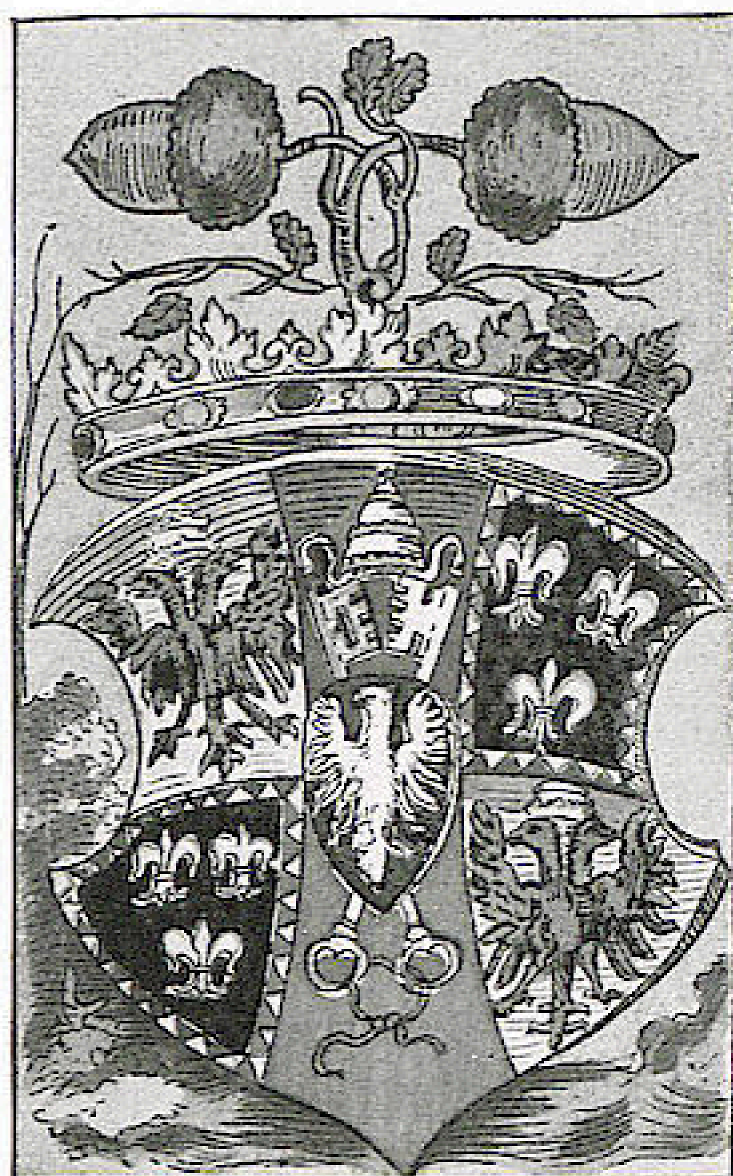




AUS EINEM DEUTSCHEN KARTENSPIEL VON 1545

ALTE SPIELKARTEN

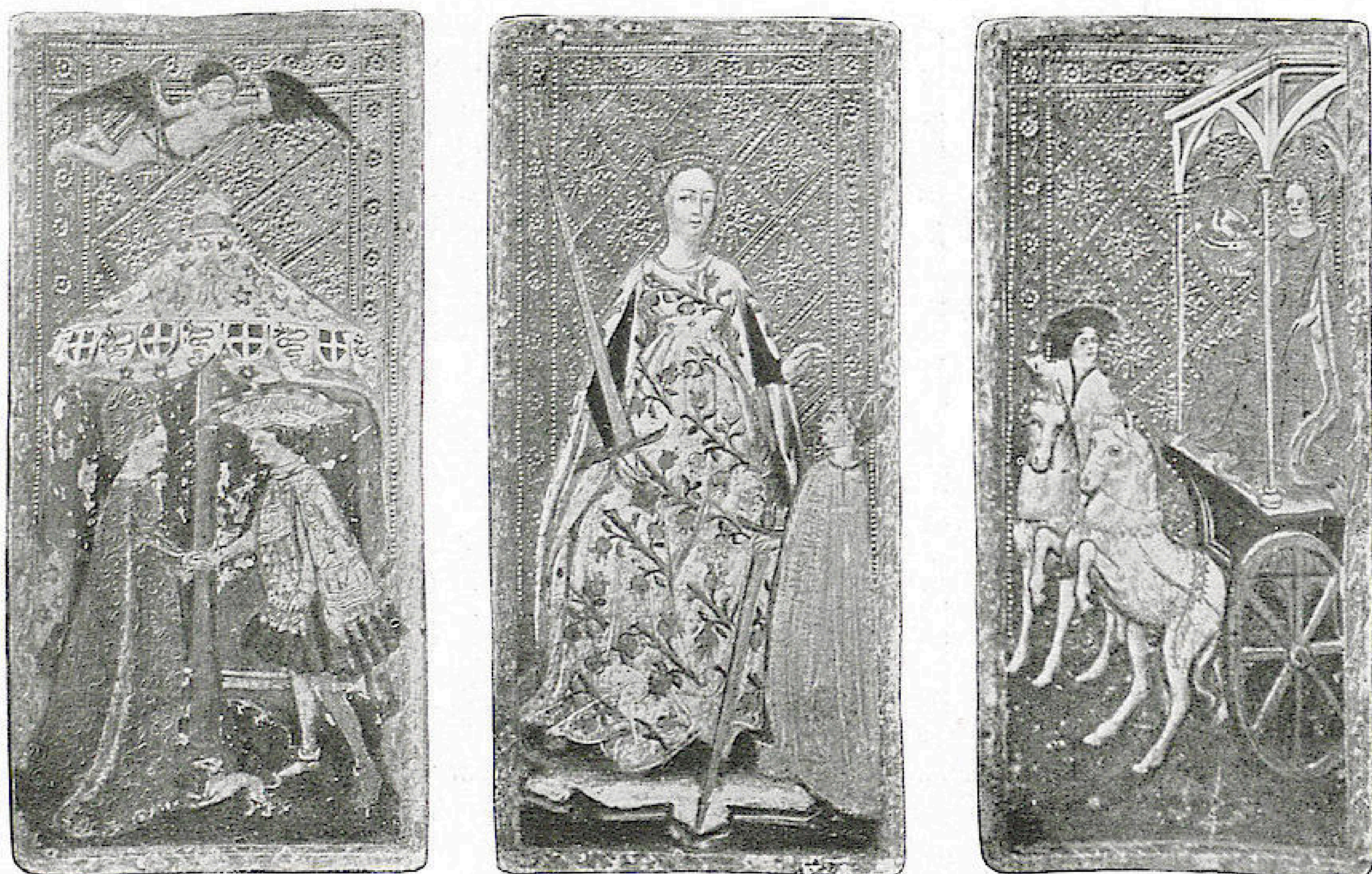
Ein Aufsatz über unsere heutigen Spielkarten würde nicht viel Neues bringen, denn die beiden in Deutschland in Gebrauch befindlichen Typen der Altenburger Karte für Mitteldeutschland und der französischen Karte für Norddeutschland sind bekannt. Alle Versuche, das langweilige Kartenbild dieser beiden Spielarten neu zu beleben, sind ohne dauernden Erfolg geblieben, obwohl Künstler wie Alfred Rethel, Wanderer, Franz Christophe, Julius Diez, Dita Hofer, Hans Nolpa sich um eine auch künstlerischen Ansprüchen genügende Spielkarte bemühten. Die Kartenspieler griffen immer wieder zu den bekannten, altgewohnten, mehr oder weniger geschmacklosen und langweiligen Karten, und immer weniger hielt man die Spielkarte einer besonderen künstlerischen und geschmacklichen Ausgestaltung und Ausarbeitung für wert. Ob die englischen Karten durch die immer mehr fortschreitende Einführung von Whist und Bridge in Deutschland die bisher gebräuchlichen deutschen und französischen Karten verdrängen werden, wird die Zeit lehren.



EICHEL-AS AUS OBIGEM KARTENSPIEL

Daß Spielkarten aber auch sehr interessant und amüsant sein können, zeigte eine in der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin 1931 veranstaltete Ausstellung alter Spielkarten. Man sah an dieser Ausstellung, mit welcher Phantasie die Spielkarten von früher geschaffen wurden; welch Witz, Humor, Zeitsatire in diesen kleinen Blättchen stecken kann, und man wundert sich recht sehr, warum in unseren heutigen Spielkarten von dem so reichen Geschehen unserer Zeit nichts zu finden ist.

Die Grundlage des früheren Kartenspiels war dieselbe wie heute. Wir könnten mit den



KARTENSPIEL DER FAMILIE VISCONTI, MAILAND. ENDE DES 14. JAHRH.

Karten früherer Zeiten genau so spielen wie mit denen, die wir heute benutzen. Das Spiel mit alten Karten würde aber viel mehr Spaß machen und die das Spiel begleitenden Kartengespräche einen Sinn bekommen. Über „Herzlich gern singt unser Küster", oder „Karo bellt in meinem Garten" oder „Wer das Kreuz hat, segnet sich zuerst" kommt man heute nicht hinaus. Welche Phantasie spricht dagegen aus den Erzeugnissen früherer Jahrhunderte!

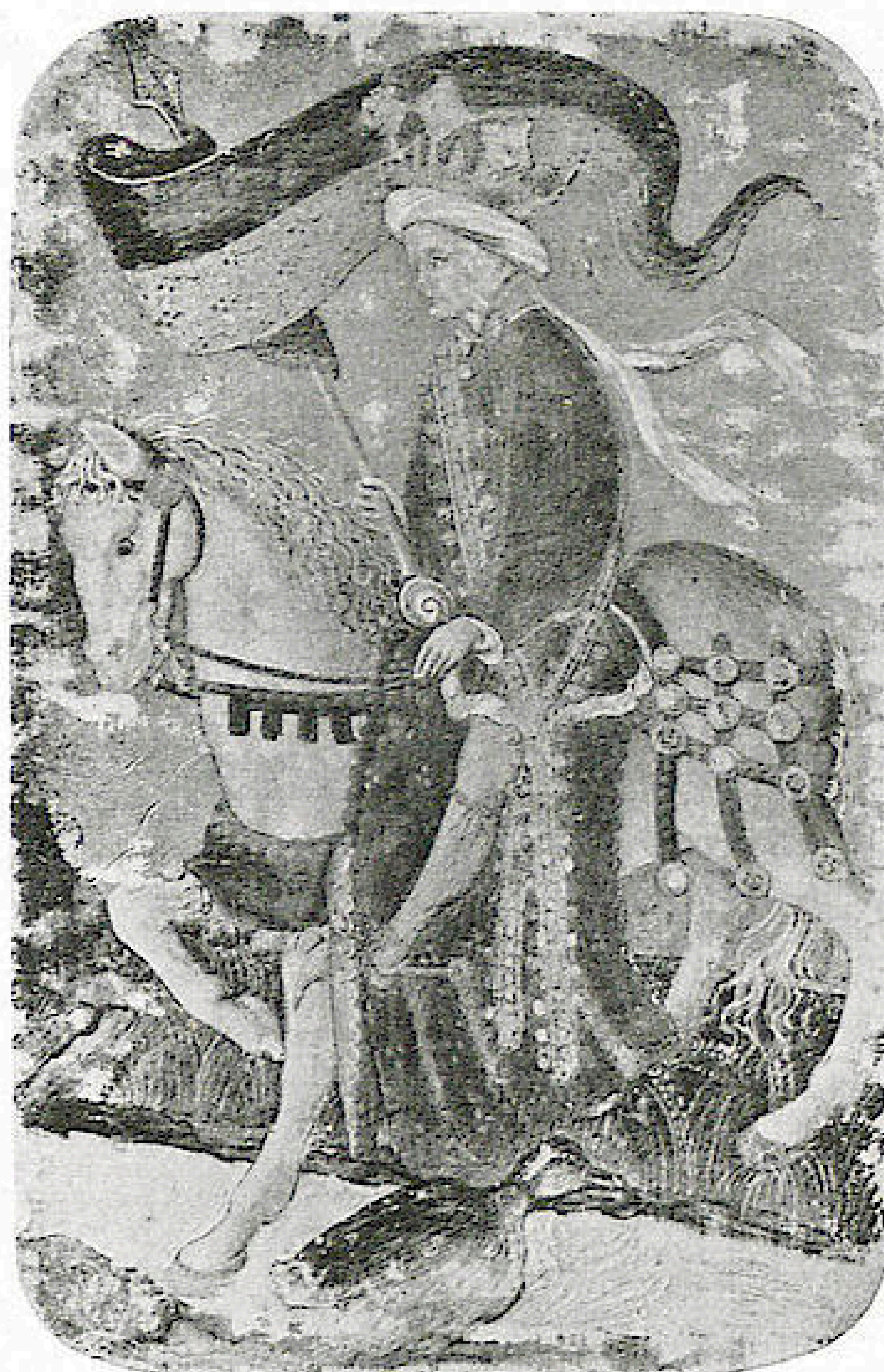
Was in längst vergangenen Zeiten, im 15., 16. und 17. Jahrhundert an Spielkarten geschaffen worden ist, hat man später nie wieder erreicht. Die frühesten Karten waren in der Art der Miniaturmalereien in leuchtenden Farben und mit Gold gemalt. Die Möglichkeit, die Kartenbilder





RUNDES KARTENSPIEL. OBERDEUTSCHER MEISTER. ENDE DES 15. JAHRH.


HIRSCH-OBERHOFDAME


ENTEN-KÖNIG

Deutsches Kartenspiel, 15. Jahrh.

in Holztafeln zu schneiden und mit der Hand mit Hilfe eines Reibers auf Papier abzudrucken, ergab die unbeholfenen, primitiven Holzschnitte, die handwerklich immer besser wurden und mittels Schablonen ihre manchmal nicht ganz genau passende Kolorierung erhielten.

Im Laufe der Jahrhunderte wird die technische Ausführung der Karte immer vollendeter, aber der Stil der Karte, die künstlerische Qualität verschlechtert sich besonders im letzten Jahrhundert mehr und mehr. Wo einst ein Sebaldus Beham, ein Jost Amman, ein Peter Flötner, ein Virgilius Solis, ein Meister E. S. ihre Kunst und ihr Können zeigten, steht heute die kümmerliche, durch keinerlei Geist, Witz und Phantasie belebte Zeichnung. Den Ehrgeiz, Spielkarten zu schaffen, die zeigen, daß wir auch heute noch Gutes und Neues, Fortschrittliches und Geistreiches schaffen können, das sich den Werken der alten Meister an die Seite stellen kann, scheint niemand zu haben.


MEISTER E. S., ca. 1462. VOGEL-SECHS

Man sah in der Ausstellung Miniaturbildchen auf Pergament gemalt, Kupferstiche von Beham, Virgilius Solis und dem Meister ES, Holzschnitte in der derben, primitiven Art, koloriert, bunt, Holzstiche von Gubitz nach Zeichnungen von Philipp Otto Runge und Lithographien





Deutsches „Imperial"-Spiel des 15. Jahrh., darstellend Würdenträger des Hofes

in Punktmanier in einer recht süßlichen Schönheit. Virgil Solis benutzt mit Vorliebe die Darstellung von Tieren, während Peter Flötner satirisch gefärbte humoristische Darstellungen bevorzugt. Im 17. und 18. Jahrhundert werden moralisierende und belehrende Darstellungen beliebt.



Papageien-Ober aus einem deutschen Kartenspiel, Ende 15. Jahrh.

Geographie, Geschichte, Mythologie, Sagen, Wappen, Himmelskunde, alle erdenklichen Gebiete werden zum Schmuck der Spielkarten benutzt; Verse und Sprüchlein ergänzen oft die Darstellungen.
Interessant ist, daß im 19. Jahrhundert neben der neu





JOST AMMAN (16. JAHRH.). MORALISIERENDES KARTENSPIEL. HOLZSCHNITTE



AUS EINEM HOLLÄNDISCHEN KARTENSPIEL. 18. JAHRH.



TREFF-AS AUS EINEM MUSIKALISCHEN SPIEL. ANFANG 19. JAHRH.



FRANZÖSISCHES REVOLUTIONS-SPIEL VON 1830

aufgekommenen Lithographie auch noch der Holzschnitt benutzt wird. Berühmtheiten der Geschichte werden dargestellt, die Zeit der Befreiungskriege spiegelt sich wider. Bilder aus dem Soldatenleben sieht man. Politische, satirische Karikaturen, Zeitgeschichte zeigen die Kartenbilder.

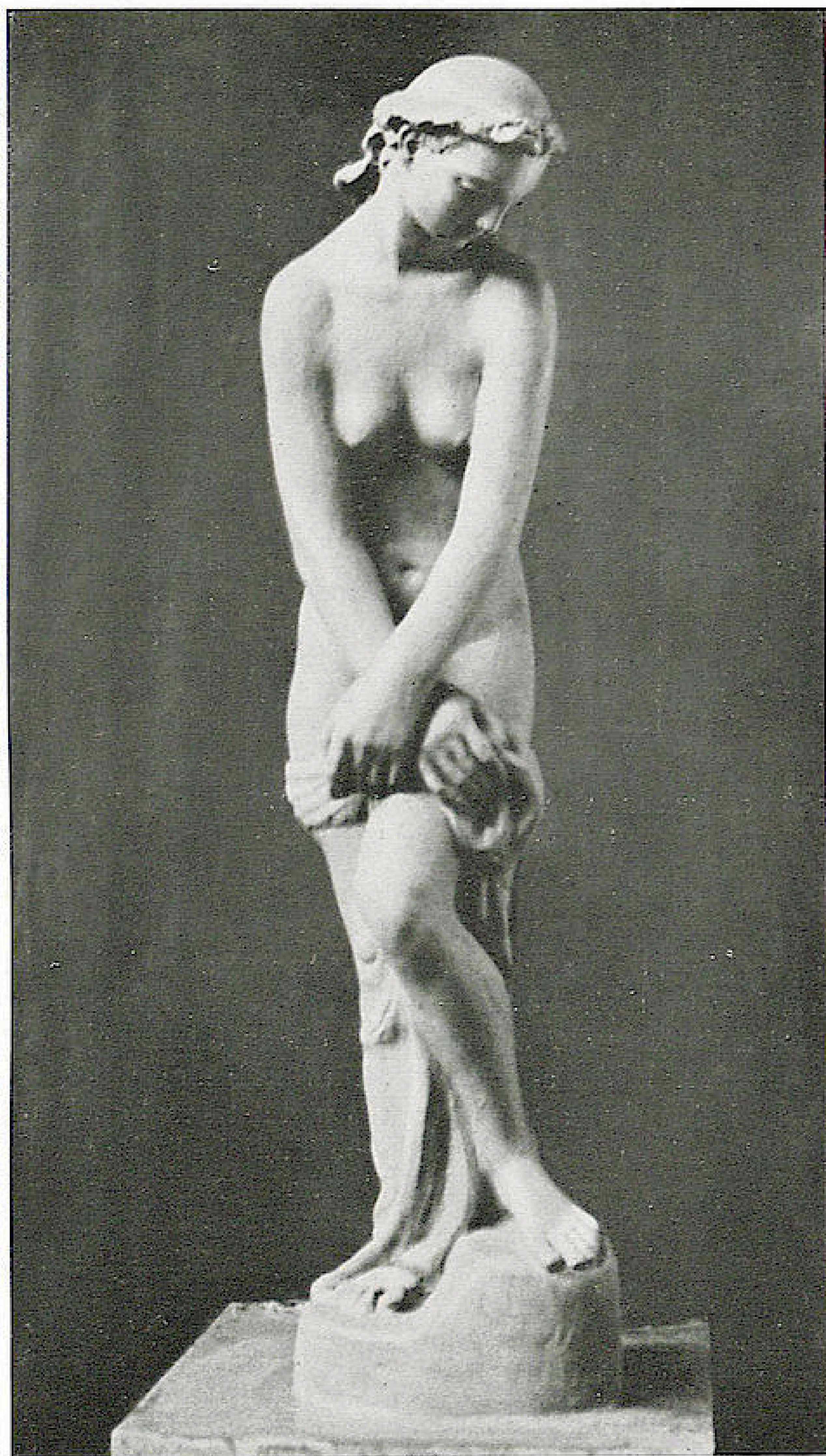
Es geht manchmal alles ein wenig durcheinander auf den Karten. Aber sehr lustig muß ein Spiel mit diesen Karten gewesen sein, als man noch Sinn für Humor und Witz und Zeitsatire im Kartenspiel hatte und die Kartenspiele nebenbei wohl eine ähnliche Rolle erfüllten wie heute die Witzblätter.

Richard Kannenberg, Berlin





INSTRUKTIVES KARTENSPIEL MIT DEN FABELN VON LA FONTAINE. FRANZÖSISCH UM 1820



STANISLAUS CAUER. JUNGES MÄDCHEN

ZU MEINEN PLASTIKEN

VON STANISLAUS CAUER

Im Jahre 1882, noch nicht 15 Jahre alt, kam ich nach Rom in das Atelier meines Vaters. Damals war der Klassizismus eines Canova und Thorwaldsen in den Bildhauerwerkstätten schon stark im Abklingen. Der malerische Impressionismus breitete sich aus und die italienischen Bildhauer konnten sich nicht genug tun, den mißverstandenen Naturalismus in ihren Plastiken als größte Errungenschaft zu feiern. Der arme Marmor wurde mißhandelt und gab leider alles her, was die mißleitete Technik an stofflicher Nachahmung zuließ. Das war der Fortschritt. Man sehe sich daraufhin die Campi Santi (Friedhöfe) in Mailand und Genua an.



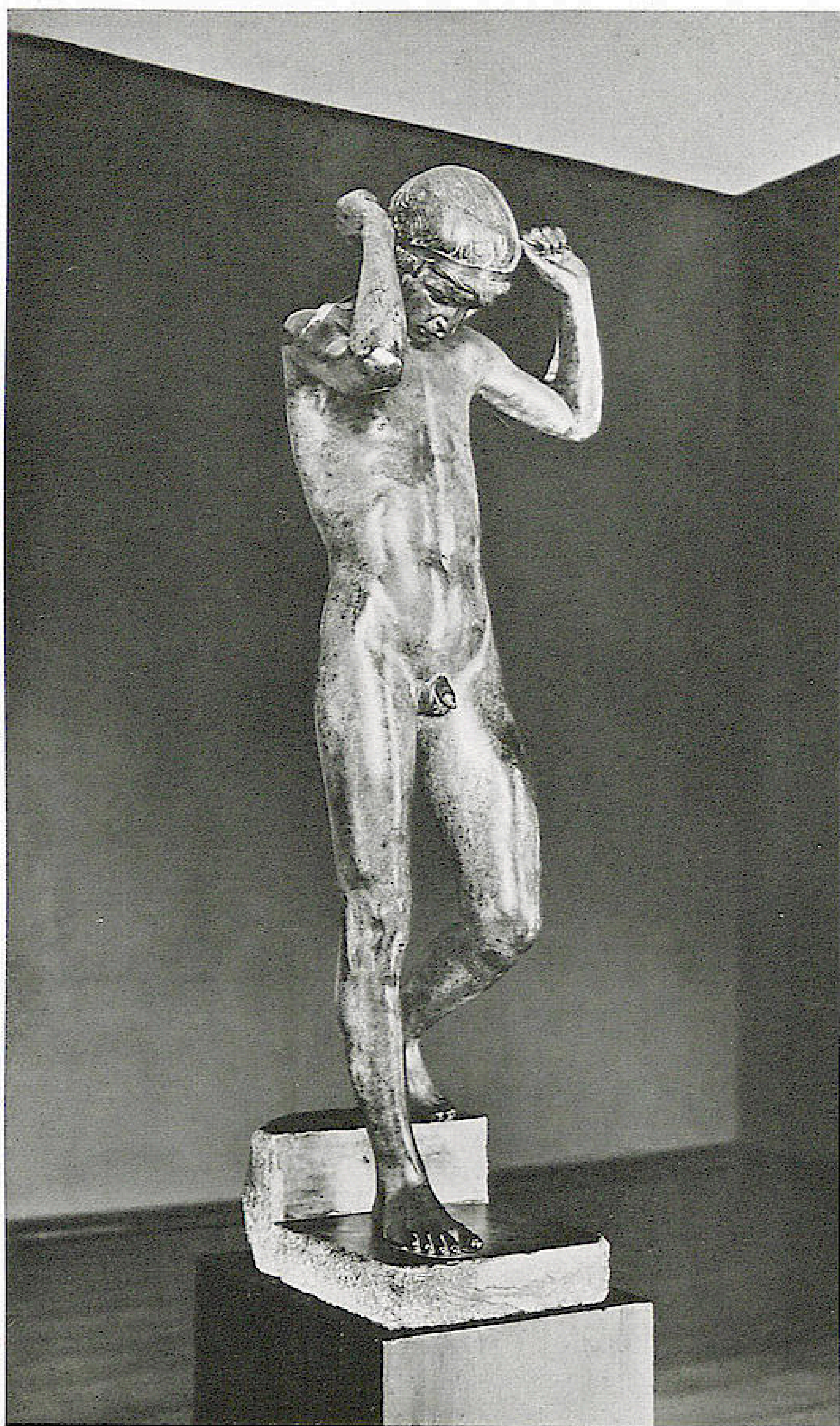
STANISLAUS CAUER. HOCKENDE

Auch in Deutschland wurde der Realismus, die „Modell"kunst, wenn auch gemäßigter, bewundert und angestrebt.

In den bald 50 Jahren, in denen ich die Entwicklung der Anschauungen in der bildenden Kunst bei mir selbst und an anderen verfolge und das „Für und Wider" der Zeitströmung mit erlebe, muß ich feststellen, daß heute die deutsche Plastik in ihrer Sachlichkeit und Material-Verbundenheit eine achtunggebietende Höhe erreicht hat. Wir sind nicht mehr die blindbegeisterten Bewunderer eines genialischen Rodin, der, individuell gesehen, einen Gipfelpunkt feinfühliger erotischer Plastik, insonderheit in der französischen Kunst darstellt. Wir sehen auch nicht mehr in der kühlen, etwas doktrinären Kunst Hildebrands, der sich noch sehr an die Florentiner Altmeister angelehnt hat, das zu erstrebende Ziel. Dabei ist Hildebrand in seiner Gesetzmäßigkeit und in der glücklichen Verbundenheit seiner figürlichen Plastik mit der Architektur als Vorläufer und Wegbereiter nicht aus der Entwicklung wegzudenken. Der Weg führte wieder über Griechenland nach Ägypten, dies hatte zur Folge, daß die Erkenntnis dafür, was rein plastisch gesehen und erfühlt darstellbar ist, nicht nur unter Fachleuten, sondern auch bei kunstinteressierten Laien, ein lebendiger Begriff geworden ist. Ich nenne hier die Namen Maillol und Barlach. Dadurch ist etwas Neues und durch die Zeit Bedingtes entstanden. Der heutige Bildhauer sieht nicht mehr in der starken und einseitigen Anlehnung an frühere Epochen, mögen sie noch so sehr



STANISLAUS CAUER. DIE FAULE



STANISLAUS CAUER. STIRNBINDER

auch heute noch bewundert und gepriesen werden, das nachzuahmende Beispiel und Ziel.

Die Umwandlung der Plastik in der Form und ihrer Gegenständlichkeit, ihre Anpassung an das neue Bauen als selbständiger Bestandteil, wird dazu führen, daß die Plastik wieder mit dem Leben der Menschen in engere Verbindung gebracht wird.

Wie es in der Antike, in der Gotik und der Renaissance war, die bildende Kunst wird wieder notwendiger und nicht wegzudenkender Bestandteil öffentlicher Bauten und Plätze. Dann fallen die Fesseln, die ein unverständiges Mäzenatentum einer notleidenden Künstlerschaft auferlegt und die bildende Kunst, besonders die ernste dekorative Bildhauerei, wird an den großen ihr überwiesenen Aufgaben gesunden.



L. KÖGEL. AUSSCHNITT AUS DEM FRESKO DES CHORBILDES DER KIRCHE IN HANNOVER-LIST

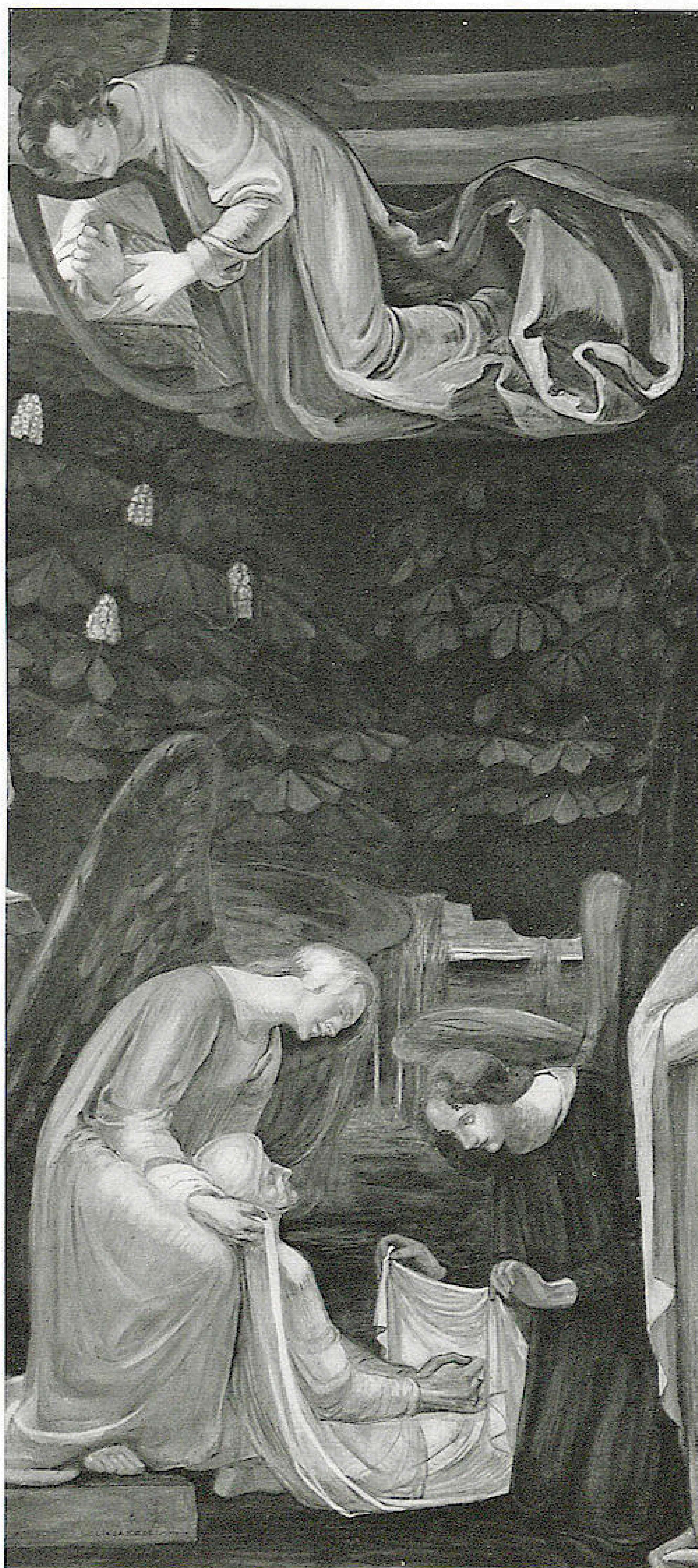


LINDA KÖGEL. VERKÜNDIGUNG

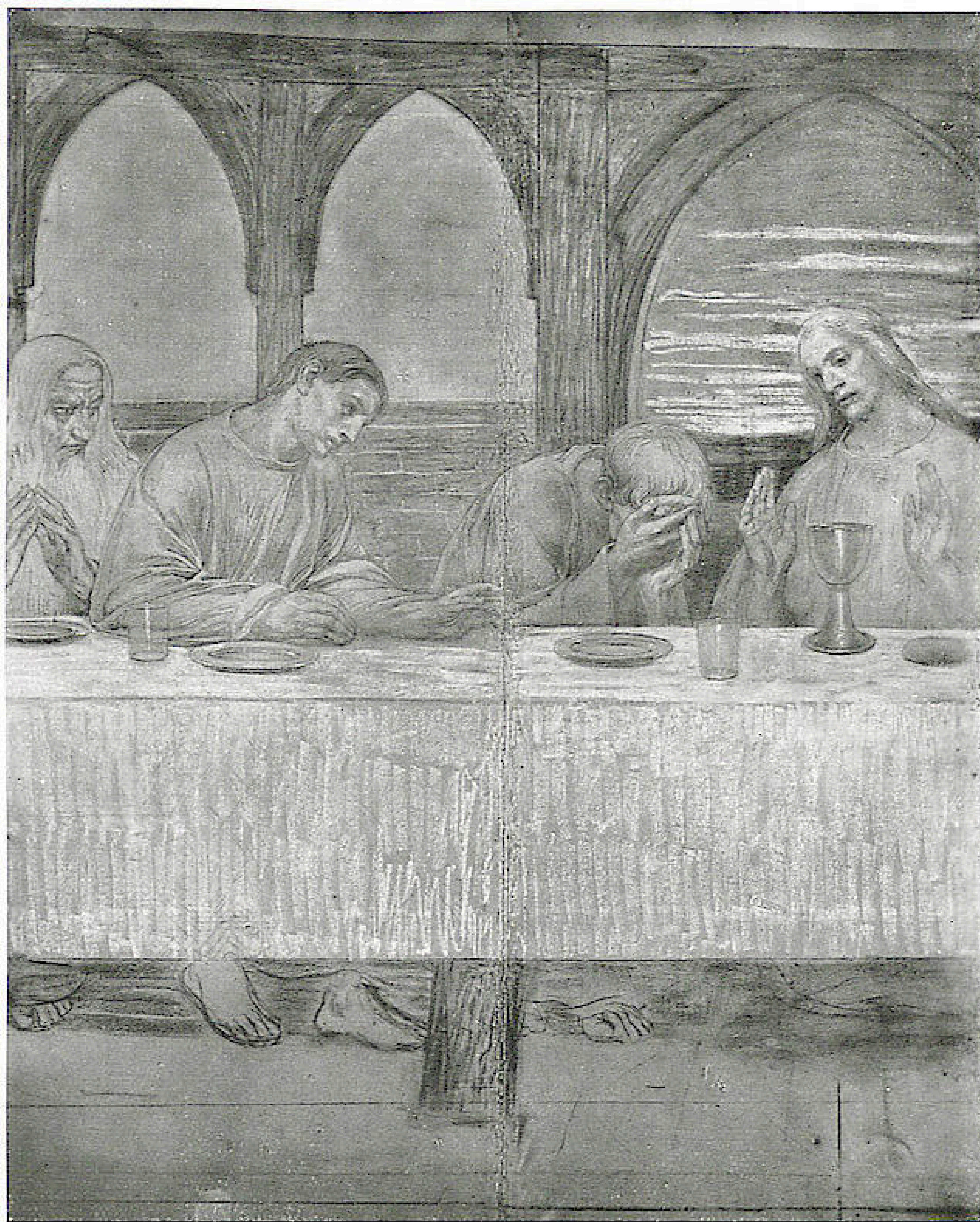
LINDA KÖGEL

Der Impressionismus stand in voller Blüte in München, als dort gegen Ende der 80er Jahre Linda Kögels künstlerischer Weg begann. In kurzen Studienjahren unter Ludwig Herterichs Leitung zeigt sich bald ihr starkes koloristisches Talent. Beglückt erlebt sie das „neue Sehen“ jener Zeit. Sie plant in Paris weiter zu lernen, wird aber vom Altmeister Menzel ermutigt zu früher Selbständigkeit. Er sah in ihren Zeichnungen nicht nur die Begabung der jungen Malerin — auch die Kraft zum eigenen Werden. — Im stillen Atelier wird sie sich ihrer ursprünglichen Sehnsucht bewußt, Religiöses darzustellen. Es treibt sie zum Ausdruck feierlicher, heiliger Stimmung.

Als sie dann zum erstenmal ausstellt im Glaspalast (1891) wird das eine ihrer Bilder: „Mutter und Kind“ ein besonderes Zeugnis ihres Strebens und eine Verheißung. In seiner ruhevollen Geschlossenheit offenbart es echtes Stilgefühl. Sie findet Anerkennung bei den ersten Künstlern, und Uhde, der Präsident der Jury, schlägt die



LINDA KÖGEL. AUSSCHNITT AUS DEM FRESKO IN DER APSIS DER ERLÖSERKIRCHE MÜNCHEN



LINDA KÖGEL. KARTON ZUR MITTELGRUPPE EINER ABENDMAHL-DARSTELLUNG

Malerin vor für die goldene Medaille. Ihr Name wird bekannt, ein ungewöhnlich rascher Erfolg! — Vieles entsteht in den folgenden Jahren: Porträts[1]), Stilleben, Radierungen, Zeichnungen — Bedeutendes und Reizvolles. Manches davon befindet sich jetzt in staatlichen Sammlungen. Das ihr wichtigste Bild: „Die Verkündigung"[2]) erwächst in jener Zeit zu einem starken Ausdruck des glühenden Zusammenklangs von Seele und Farbe.

[1]) Unter anderem das ausgezeichnete Bild ihres Vaters in der Berliner Nationalgalerie.
[2]) Jetzt im Verwaltungsgebäude der Evangelischen Kirche in München.

Eine schicksalhafte Wendung birgt das Jahr 1902 für Linda Kögel. Es zieht sie vom Staffeleibild zur Wandmalerei, vom blühend Malerischen zum strengen Stil. Bei einem Wettbewerb wurde ihr der Auftrag, die Apsis der von Th. Fischer erbauten Erlöserkirche in München auszumalen. Sie führte die großangelegte Darstellung des Christenlebens in der damals fast unbekannten Freskotechnik aus — in einem tiefen, starken Farbenakkord (1903—4). — Ein Wagnis! Wieviel neues Lernen und heißes Ringen um die 40 qm große Fläche bedingte es! Voll Staunen sahen wir auf das vollendete Werk, — sie aber sah auf das, was nicht gelöst war und dachte



LINDA KÖGEL. MUTTER UND KIND

daran, als ein neuer Ruf sie erreichte (1905). — In der Lister Kirche in Hannover warteten Wände auf ihre Ausmalung. Freudig ging sie ans Werk und plante an der Mittelwand des weiten Chors: Christus — inmitten seiner Jünger beim letzten Abendmahl in einer Halle — während von den Seiten durch die Frühlingslandschaft hohe schlichte Menschen des Nordens zur Feier herbeieilen in stiller Würde und Andacht. Aus allen Gestalten strahlt die heiligende Kraft der Religion in ewig gültiger Weise. — Diese Seitenwände hatte sie geschaffen und die mächtige ergreifende Kartonzeichnung [1]) für das Abendmahl (1908). Doch als sie diese al fresco an die Wand übertragen wollte, ereilte sie ihr tragisches Schicksal: unheilbare Krankheit, durch die feuchten Kirchenwände verursacht, zwang sie, die Krönung des Werkes — die Vollendung des Abendmahlbildes — in andere Hände zu legen. In der verheißungsvoll aufsteigenden Linie dieses Werkes sehen wir, wie nah dem Ziel die begnadete Künstlerin war, und ahnen die wundervolle letzte Entfaltung, die ihr versagt geblieben. Ehrfurcht bewegt uns vor dem Schmerz der schöpferischen Seele, die, um ihre Sendung wissend, sie nicht vollenden durfte — und tiefer Dank für den Reichtum, den sie uns schenkte!

E. E.

---

[1]) Befindet sich in der Erlöserkirche in Ludwigshafen a. Rh.

ANEKDOTEN

„Die meine Statue sehen, Praxiteles, preisen dich und halten es für keine Sünde, wenn ich neben den Göttern stehe.“ Also läßt der antike Novellist Alkiphron die schöne Hetäre Phryne sprechen, die durch die Hand des großen griechischen Bildhauers Unsterblichkeit erlangt hat.

*

Rauch, der sich aus ärmlichsten Verhältnissen zum berühmten Bildhauer emporgearbeitet hatte, fuhr eines Tages mit einem Fürsten in dessen Wagen zur königlichen Tafel. „Erinnern sich Durchlaucht“, sagte Rauch, „daß wir schon einmal diesen Weg zusammen gefahren sind?“ Der Fürst entsann sich nicht. „Das glaube ich schon“, sagte Rauch, „es ist ja auch schon 30 Jahre her und außerdem saßen Durchlaucht damals allein im Wagen und ich stand hinten drauf.“

*

Makart, so beredt in seinem Stil, war persönlich ein großer Schweiger. Eine Dame, die bei einem Essen mehrere Gänge vergeblich auf ein paar Worte gewartet hatte, sagte endlich: „Könnten wir nicht einmal von etwas anderem schweigen?“

*

Als der englische Maler Whistler auf der Münchner großen Kunstausstellung mit einer Medaille 2. Klasse ausgezeichnet wurde, bedankte er sich mit folgendem Schreiben: „Ich erlaube mir Ihnen meinen Dank 2. Klasse abzustatten.“ Die Welt hat dem lange verkannten Maler neben seinen Bildern viele solcher Bonmots zu danken; die meisten finden sich in seinem polemischen gegen Ruskin gerichteten Werke: „Die artige Kunst sich Feinde zu machen.“

*

Der französische Porträtist Rigaud erwiderte einer stark geschminkten Dame, die sich beklagte, die Farben auf ihrem Bilde wären nicht lebhaft genug. „Aber, gnädige Frau, ich kaufe doch meine Farben bei dem nämlichen Händler wie Sie!“

*

Der Maler Jan Breughel, der „Samt-Breughel“, dem das Figürliche nicht recht lag, malte auf Bestellung eine Landschaft mit einem Kirchlein; der Auftraggeber vermißte aber die gewünschten Personen. „Sind alle in der Kirche“, sagte Breughel. „Dann werde ich das Bild erst abnehmen, wenn die Leute aus der Kirche herausgekommen sind“, antwortete der Besteller und ging.

*

Polyklet fertigte einmal nach einem Modell zwei Statuen. Die eine so, wie er es sah, die andere nach den Anschauungen der Menge. Diese erforschte er, indem er viele Besucher über ihr Urteil zu seinem ersten und eigentlichen Werk befragte und insgeheim eine diesen Urteilen entsprechende zweite Statue schuf. Dann stellte er beide Bildsäulen öffentlich aus; die erste wurde nun allgemein bewundert, die andere belacht. Endlich nahm Polyklet das Wort und sagte: „Nun, die Statue da, die ihr tadelt, habt ihr gemacht, jene aber, die ihr bewundert, ich.“

*

Alexander der Große besah ein Bildnis von sich, das Apelles gemalt hatte, lobte es aber nicht so, wie das Gemälde es verdiente. Unterdessen wurde sein Pferd herbeigebracht und wieherte dem Pferde im Bilde zu, als wäre es ein leibhaftiges. Da sagte Apelles: „Dein Pferd, o König, scheint bei weitem mehr von der Malerei zu verstehen als Du.“

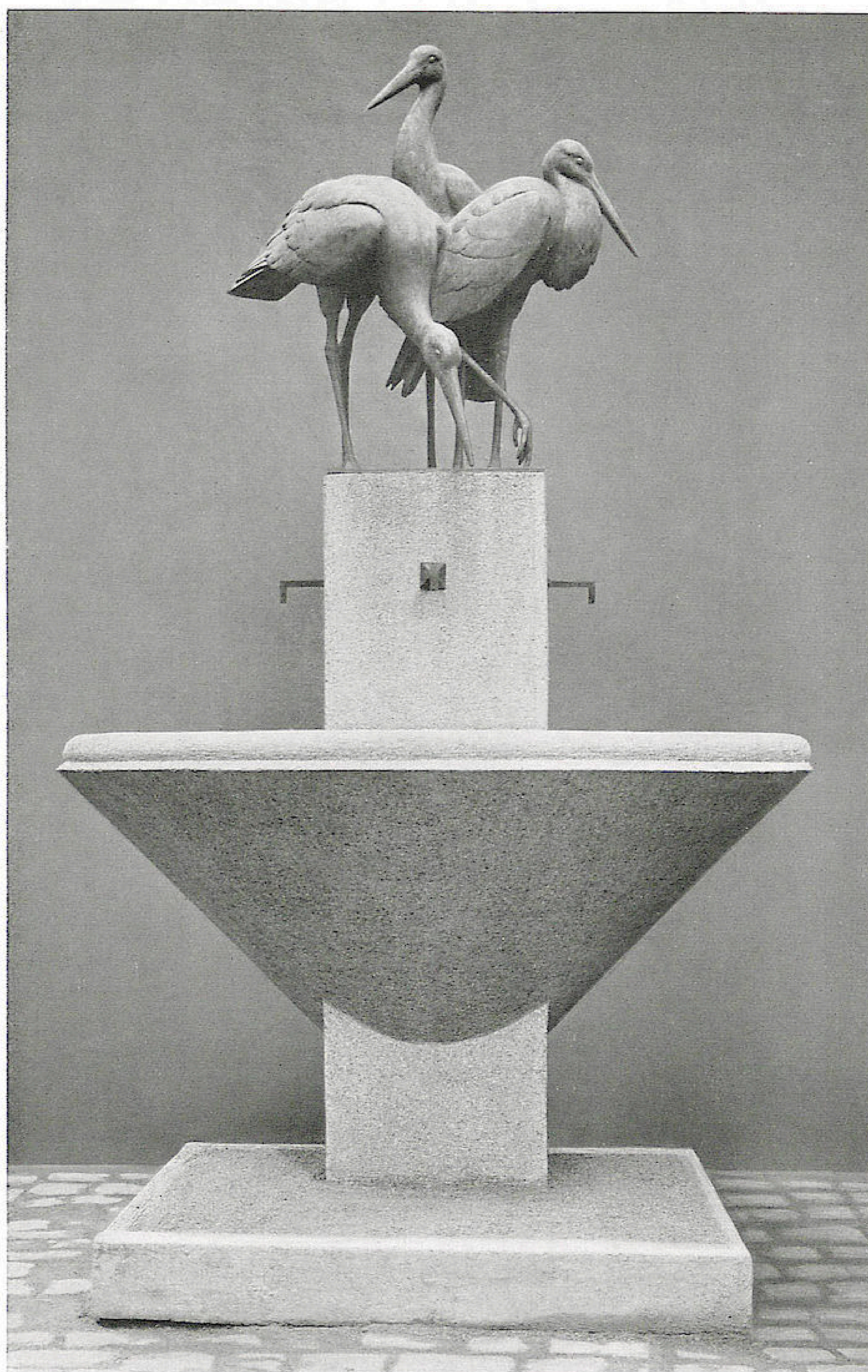
*

Etienne Louvain erzählt in seinen anecdotes en chemise, Vladimir Orsky, der geistreichste russische Kunstkritiker, habe fast nie eine Ausstellung selbst besucht, sondern meist seine langjährige Köchin Marina an seiner Statt hingeschickt, nach deren urwüchsigen Eindrücken er dann jene gefürchteten und treffenden Besprechungen verfaßte.

*

Der wackere Kunstbuchhändler S. in M. erzählte mir kürzlich folgendes: Er versandte zur Werbung an seine Kunden einen Prospekt schöner Kunstbücher. Daraufhin bekam er u. a. zwei Zuschriften aus dem Kundenkreise; beide Kunden verbaten sich die künftige Zusendung solcher Kataloge. Der eine, weil sie hinwiesen auf Werke jüdischer Autoren, der andere aber aus dem gegenteiligen Grund; daß es nämlich Werke anzeige, die sichtlich antisemitisch eingestellt seien. Der Kunstbuchhändler kratzte sich am Kopf und berichtete ferner, eine Dame habe ihn zur Rede gestellt, weil er Reproduktionen französischer Maler führe, und als ich noch mit ihm sprach, betrat den Laden ein Herr, um zu bemängeln, daß S. eine Kunstgeschichte in der Auslage habe, die nationalistisch nur die deutsche Kunst gelten lassen wolle. Dem friedfertigen Kunsthändler riß endlich die Geduld: „Wenn ich statt Kunst Publikum zu verkaufen hätte“, rief er in heiterem Zorn, „Euch, Herr, stellte ich freilich nicht ins Fenster.“ E. Heimeran

---



EMIL MANZ. STORCHEN-BRUNNEN

Aufgestellt im „Künstlerhof" der Siedlung München-Neuhausen



CASPAR DAVID FRIEDRICH. KREIDEFELSEN AUF RÜGEN

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



PH. O. RUNGE. DIE NACHT

DEUTSCHE UND SCHWEIZER MEISTER IN DER SAMMLUNG OSKAR REINHART, WINTERTHUR

ZU IHRER AUSSTELLUNG IN BASEL

Oskar Reinharts Sammlung in dem schönen museumsartig gehaltenen Anbau seines Hauses am Römerholz oberhalb von Winterthur ist schon seit Jahren eine Stätte mit starker Anziehungskraft für die Freunde echter Kunst geworden. Sie zeugt nicht allein von der tiefen und treuen Liebe des Besitzers zu den Werken, die er mit sicherem Blick zu seiner Umgebung gewählt hat, sie steht in den unerhörten Erschütterungen der Gegenwart fest da, wie ein sieghaftes Bollwerk gegen die finsteren Mächte, die allen Glauben an das Edle und Große, alles Gefühl für Wert und Qualität künstlerischer Schöpfungen, alle Äußerungen individuellen und genialen Wesens vernichten wollen, und sie bekundet, daß ein Untergang des Abendlandes nicht zu fürchten ist, solange Persönlichkeiten wie Oskar Reinhart sich erfolgreich um die Rettung europäischen höchsten Kunstgutes bemühen. Die Sammlung Oskar Reinharts ist heute fast mit symbolischer Nebenbedeutung ein letzter Hort der Überlieferung eines stolzen, kaum erst abgeschlossenen, uns gleichwohl bald entfernten, bald wieder in der Erinnerung vertrauten Zeitalters.

Reinhart hat bisher umfassende öffentliche Ausstellungen aus seiner Sammlung vermieden. Es scheint ein prinzipieller Anlaß zu sein, der ihn nunmehr veranlaßt haben mag, seine Zurückhaltung aufzugeben und die neu zusammengebrachte Abteilung der deutschen und schweizerischen Gemälde des 19. Jahrhunderts für einen Monat der Kunsthalle in Basel zu überlassen. Auch die Wahl dieses Platzes ist bezeichnend. Bei aller strengen schweizerischen Eigenart ist hier, wo bereits mehrfach Ausstellungen deutscher Kunst Erfolg hatten, unmittelbar an der Grenze des stammverwandten badischen Landes, eine Kultur zu Hause, die gerade für die von Reinhart getroffene Auswahl besonders empfänglich ist. An einer politisch neutralen, aber doch gefühlsmäßig leicht anzuregenden Stelle der Schweiz durfte Reinhart nachdrücklich für seine Überzeugung eintreten, daß die deutsche Malerei der Neuzeit eine eigene und selbständige Größe besitzt, die, von den Romantikern beginnend bis zu den tüchtigen Realisten und Impressionisten am Ende des Jahrhunderts, Werke vielleicht nicht von solcher Fülle und Erregung der



ADOLF VON MENZEL. BLICK AUS EINEM FENSTER AN DER MARIENSTRASSE

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

malerischen Form wie bei den hervorragenden gleichzeitigen Franzosen, aber gewiß von einer sehr feinen und beseelten Innerlichkeit der malerischen Empfindung hervorgebracht hat und ein ebenbürtiges Recht wohl beanspruchen darf. Auch die deutsche Kunst ist stolz, daß sie gleich der deutschen Dichtung nach Schillers Wort selbst sich ihren Wert erschaffen hat.

Entscheidend für Oskar Reinharts Sammlung deutscher Bilder ist sein Bemühen gewesen, mit einem an ganz großen Meisterwerken geübten, an impressionistischer Auffassung und Technik daher nicht bis zur Verpflichtung festhaltenden Augenmerk seine Wahl nach einem ausgleichenden und harmonischen seelischen Einverständnis vorzunehmen, das in einer nicht auffälligen, wohl aber gut bemerkbaren Weise sein menschliches Verhältnis zu einer von einem eigenen geheimnisvollen Leben her deutbaren deutschen Kunst anzeigt. Caspar David Friedrich, Friedrich Wasmann und Hans Thoma erheben sich dafür als vortreffliche Zeugen.



33*

KARL BLECHEN. KLOSTERHOF

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



WILHELM LEIBL. BILDNIS DER FRAU BELLI

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

Diese drei Meister dürfen in die Mitte der Ausstellung gerückt werden. Friedrichs schwermütige Stimmungslandschaften haben nun erst, seitdem eine durch Leid betroffene Generation die weihevolle Friedlichkeit seiner „Erdlebensbildkunst" zu erschauen gelernt hat, die Herzen aufs tiefste erfaßt. Seine „Kreidefelsen auf Rügen" und seine „Stadt am Wasser bei untergehender Sonne" sind zwei Werke, deren poetische und malerische Eigenart die vielbestrittene Selbständigkeit der deutschen Romantiker wieder einmal bestätigt. Wasmanns Arbeiten konnten nach der Auflösung der Sammlung Grönwold in einer unübertrefflichen Vollständigkeit erworben werden. Die mächtige Spannung zwischen seinen Landschaften und Bildnissen, etwa der abendlichen Ansicht von Meran und der alten Weinwirtin, löst sich auf, wenn wir auch hier versuchen, hinter der sachlich-naiven, stenginnigen Charakterisierung dort des verträumten Geländes, hier der derbgebildeten Gesichtszüge gleichfalls den Anhauch dichterischer Vergeistigung zu erkennen. Eine stattliche Reihe von Studien und Zeichnungen Wasmanns schließen



FRIEDRICH WASMANN. MERAN AM ABEND

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



HANS THOMA. BILDNIS DER SCHWESTER AGATHE THOMA

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



ROBERT ZÜND. LANDSCHAFT BEI HORW

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

sich den genannten Werken an. Hans Thoma ist gewiß in keinem Museum Deutschlands so günstig, von allen Schlacken späterer Theatralik und Allegorie befreit, zur selbständigen Betonung seines Ranges herangerufen worden. Die stillen, in Auffassung und malerischer Haltung zu altmeisterlicher Kraft emporsteigenden Bildnisse der Mutter und noch mehr der Schwester werden durch das von Leibls freundschaftlicher Annäherung leise berührte repräsentativere Porträt der Frau Gerlach gut ergänzt. Zwei jener juwelenhaft funkelnden und zugleich noch von letztem Wiesenduft gehaltenen Blumenstücke, die Thomas Kolorismus in vollstem Reichtum der Entfaltung zeigen, hängen wiederum neben erlesenen Aquarellen und Zeichnungen, und drei italienische Landschaften vollenden dann in Reinharts Sammlung die zeitlich mit dem Jahre 1880 abgeschlossene Vertretung dieses Künstlers.

Auch Wilhelm Leibl und Wilhelm Trübner, deren Malerei in einer bewußteren Selbstsicherheit von prinzipiellen Forderungen eines in malerischen Bedingungen frei gestaltenden Realismus getragen wird, sind in einer durchaus bevorzugten Weise zur Geltung gekommen. Leibls Entwicklung erkennen wir in vier Bildnissen, unter welchen der aus tiefdunklem Schwarz gewichtig heraustretende Kopf eines bärtigen Mannes und die schimmernde Weichheit der Frau Belli voranstehen. Trübners diesseitige Naturbetrachtung offenbart sich in einem seiner frühen Blumenstilleben und in der silberhellen Pracht einer Landschaft von Kloster Seeon.



FRIEDRICH WASMANN. ALTE WEINWIRTIN

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

Menzel, Krüger — mit einer sehr merkwürdigen Reitergruppe im Schnee — und Liebermanns Kinderspielplatz führen die Berliner Kunst ein, gleichfalls in der Zusammenschließung koloristischer und realistischer Absichten, während Wien durch eine farbig sehr reizvolle Skizze von Schwind und durch drei Landschaften Waldmüllers, darunter die wie ein Stiftersches Idyll novellistisch gestimmte Gegend bei Arco, einen Vorrang einnimmt. Unter den übrigen deutschen Bildern muß Philipp Runges phantastische Nachtallegorie neben zwei der aus „Sonnenklarheit und Morgenduft gewebten" Landschaften Blechens, zwei der scharfumrissenen, buntgemalten Reiterstücke in den Bergen von Wilhelm Kobell und einem genreartig angelegten Doppelbildnis des alten Münchners Edlinger erwähnt werden.

Mit außerordentlichem Verantwortungsgefühl für die Höhe der Qualität ist endlich die Zusammenstellung der Bilder von schweizerischen Malern geschehen. Hier fehlt nicht ein einziger Name von Bedeutung, und von Koller, Zünd, Frölicher, Schider, Stäbli wird man kaum jemals wieder gleich anziehende Gemälde und Studien nebeneinander zu betrachten Gelegenheit haben.

Kunst für Alle, Jahrg. 47, Heft 9, Juni 1932



F. G. WALDMÜLLER. ARCO. — SAMMLUNG OSKAR REINHART, WINTERTHUR



HANS THOMA. BLUMENSTRAUSS

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



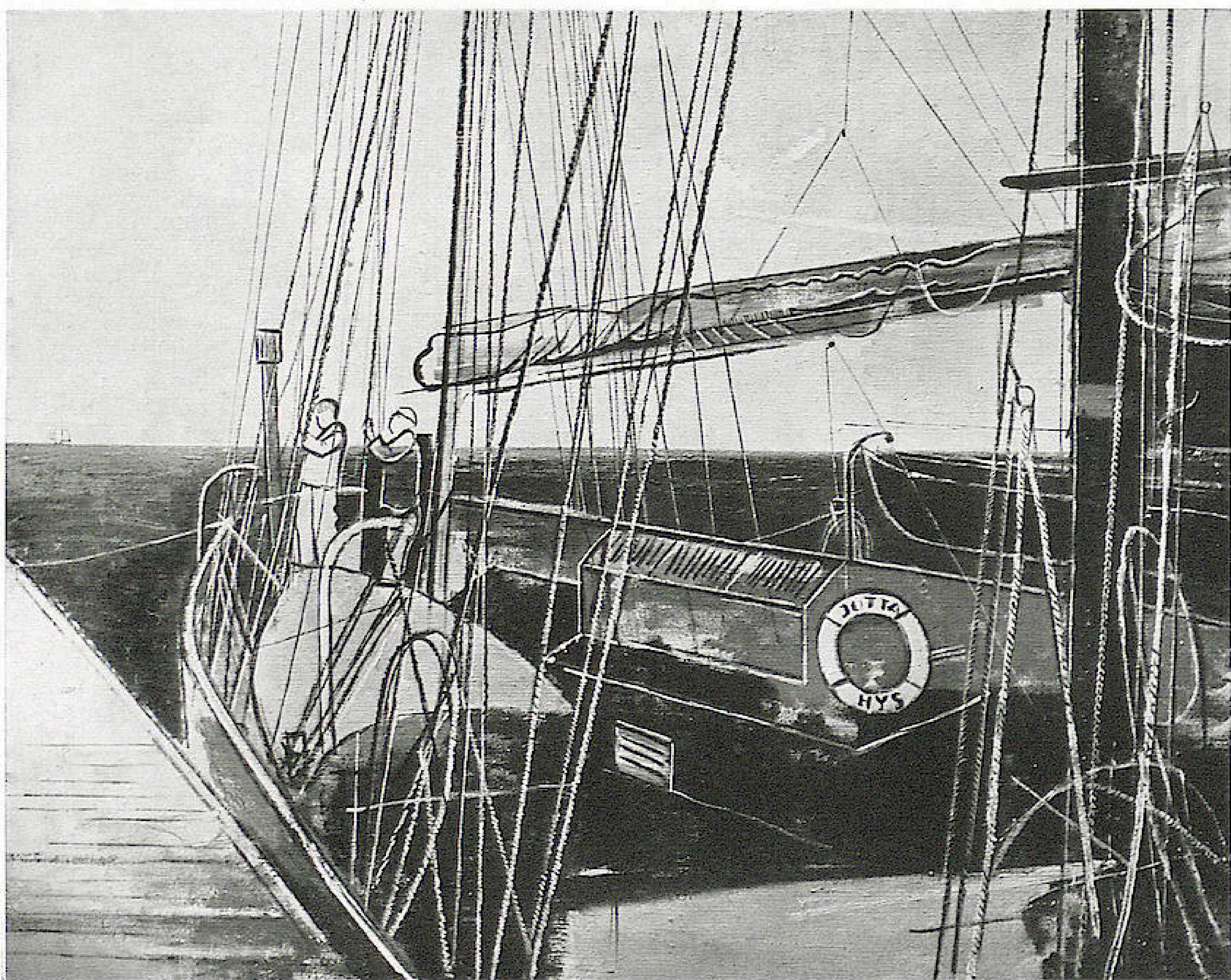
ALBERT ANKER. MÄDCHENBILDNIS, LUISE

Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

Hodlers frühe Zeit, in einigen sehr wichtigen Beispielen, bringt den ursprünglichen, noch nicht in Freskenpose erstarrten Stil des Meisters zum Ausdruck, von Buchser ist ein leidenschaftlich erschüttertes Bildnis vorhanden, und Böcklins Pan im Schilf, mit der Studie und zwei weiteren frühen Stücken, bleibt gleichfalls in einer künstlerischen Einstellung, die wir vielleicht bei ihm nicht gewohnt sind, aber um so höher schätzen.

Die letzte abgeschlossene Wirkung dieser Ausstellung liegt in der Beobachtung, wie nahe doch bei dem vielgeschmähten „Volke der Dichter und Denker", wir dürfen sagen, auch der schöpferisch gestaltenden Musiker, die verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten zusammenliegen und wie sich bei der Bevorzugung des einen künstlerischen Schaffenstriebes meist sogleich die anderen als verwandte und stützende Elemente anzeigen. Daher konnte eine Bewegung „l'art pour l'art" hier nicht zu einem positiven Ziel gelangen. Diese Erkenntnis haben wir der Ausstellung der Sammlung Oskar Reinhart in Basel zu danken.

Hermann Uhde-Bernays



XAVER FUHR. SEGELSCHIFF

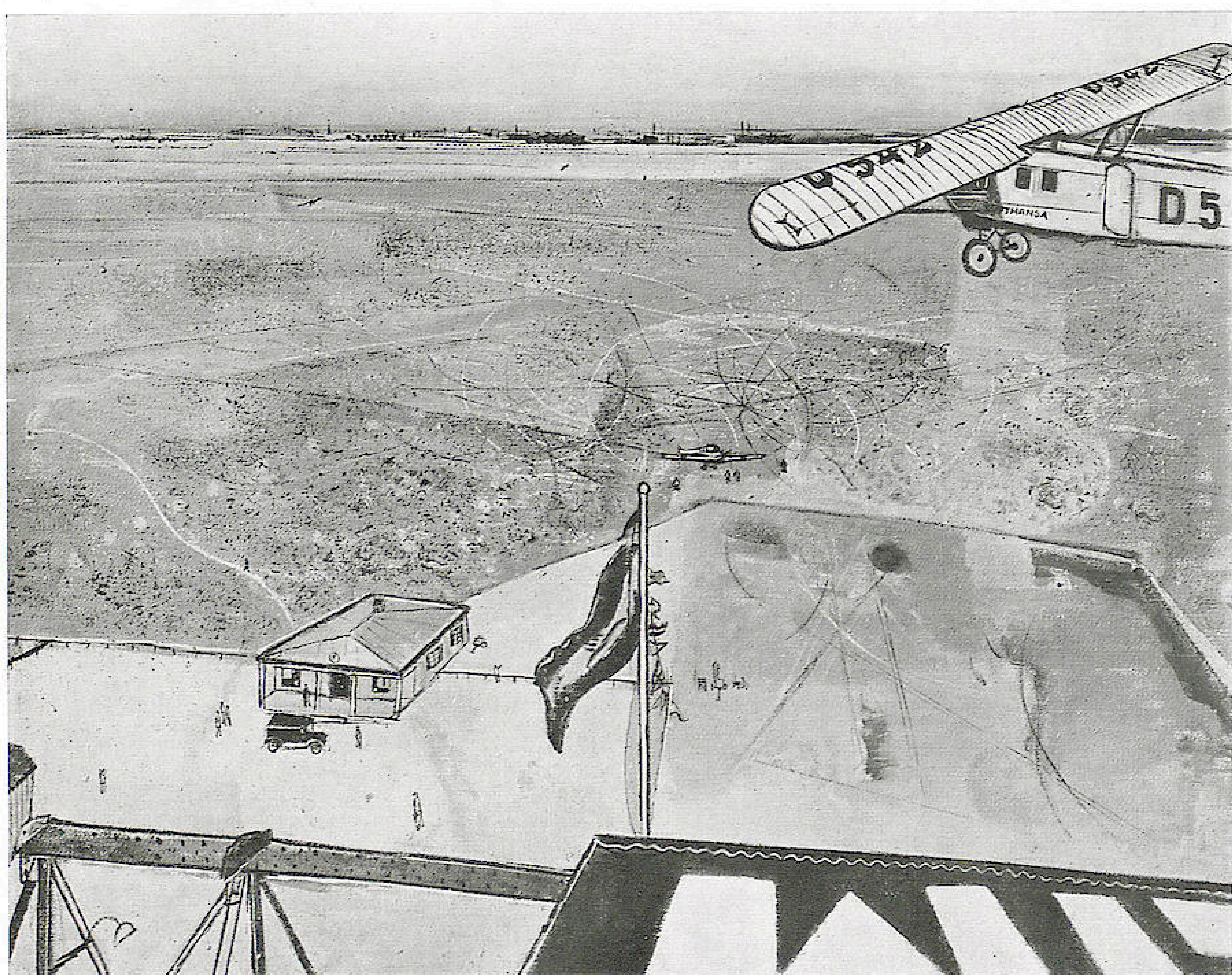
DER MALER XAVER FUHR

In den letzten Jahren ist Xaver Fuhr immer deutlicher hervorgetreten. Der in Mannheim lebende Künstler erhielt vor kurzem den Romanapreis, den er aber ausschlug, nachdem er schon die Reise nach Italien angetreten hatte, wo er auf Kosten des preußischen Staates lange Zeit hätte leben können. Wie er sich hier um pekuniäre Möglichkeiten brachte (wegen Widrigkeiten an dem deutsch-italienischen Institut), deutet schon auf seine innere Selbständigkeit. Einen Düsterling und Dämon nennen ihn manche Menschen, welche ihm nur flüchtig gegenübertraten. In Wahrheit aber krümmt dieser herkulische Körper niemanden auch nur ein Härchen. Zwar verraten auch seine Bilder eine abgründige Einstellung zur Welt, aber es wäre oberflächlich, gewisse Finsternisse und Zerklüftungen hier aus einer schweren Jugend und vom mühevollen, selbsttätigen Aufstieg aus proletarischer Atmosphäre abzuleiten. Liegt doch weder heute noch jemals ein stichhaltiger Grund vor, Dasein und Umwelt als reibungslose, prästabilierte Harmonie zu sehen oder darzustellen.

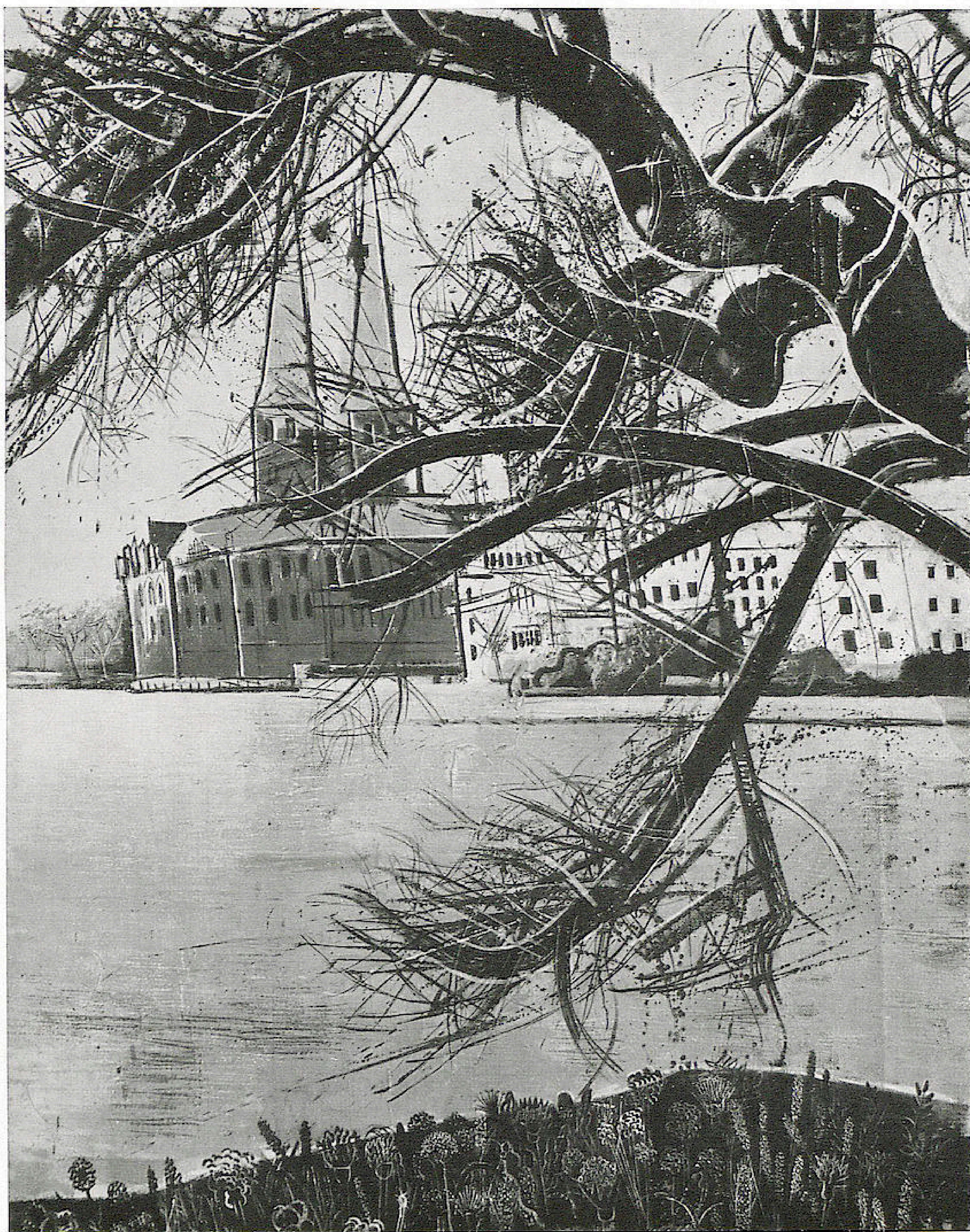
Der tiefere optische Sinn der Bilder Fuhrs — ein Sinngehalt, der sich jedem Betrachter offenbaren kann — liegt (wenn man ein Lebensgefühl nachträglich mit philosophischen Begriffen umschreiben soll) in der Spannung zwischen Groß- und Kleingefüge der Welt. Da wanken schwere Blöcke im Bilde, da verstreben sich



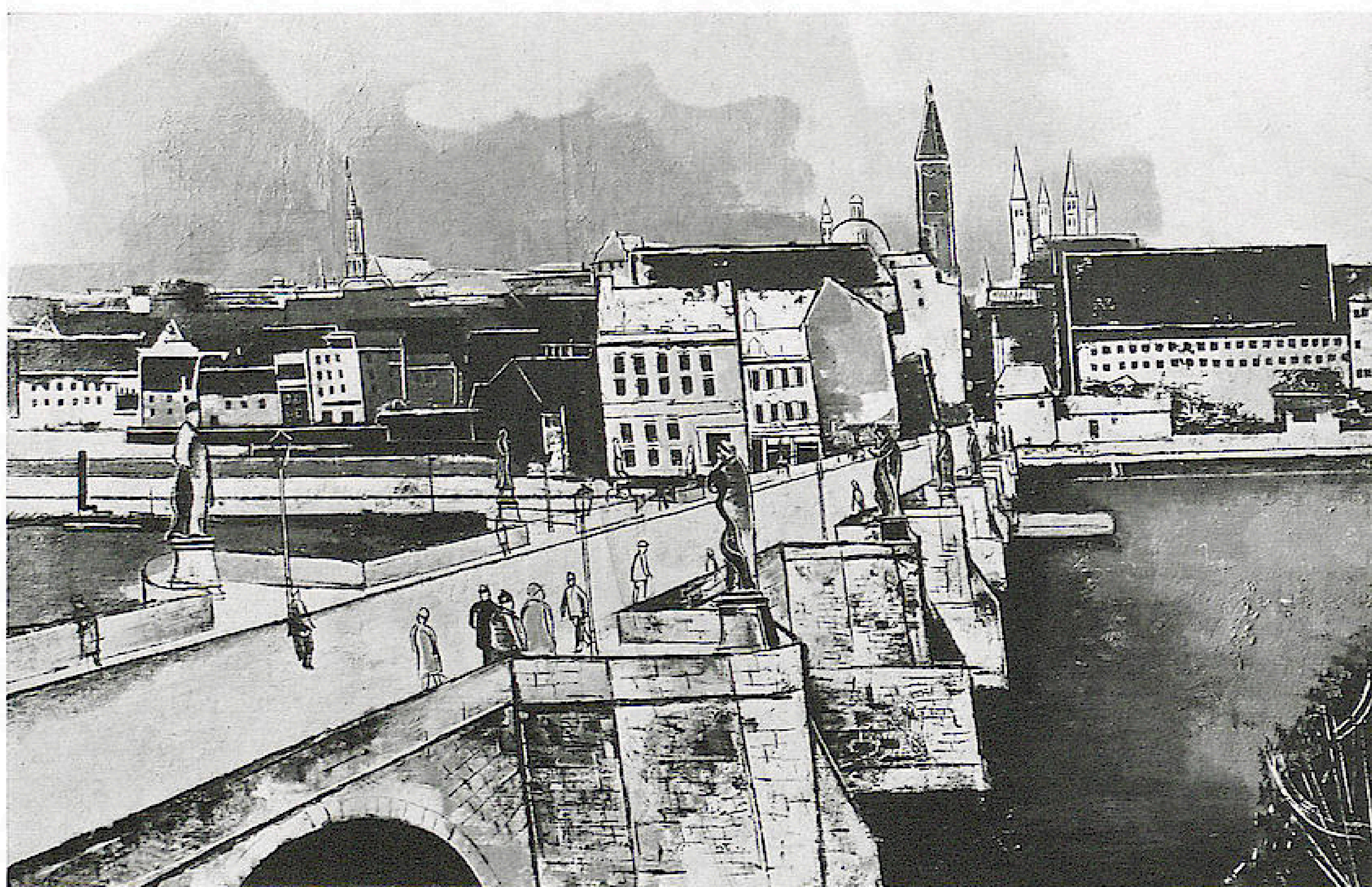
XAVER FUHR. HAFEN MIT GELBEM HAUS



XAVER FUHR. FLUGPLATZ



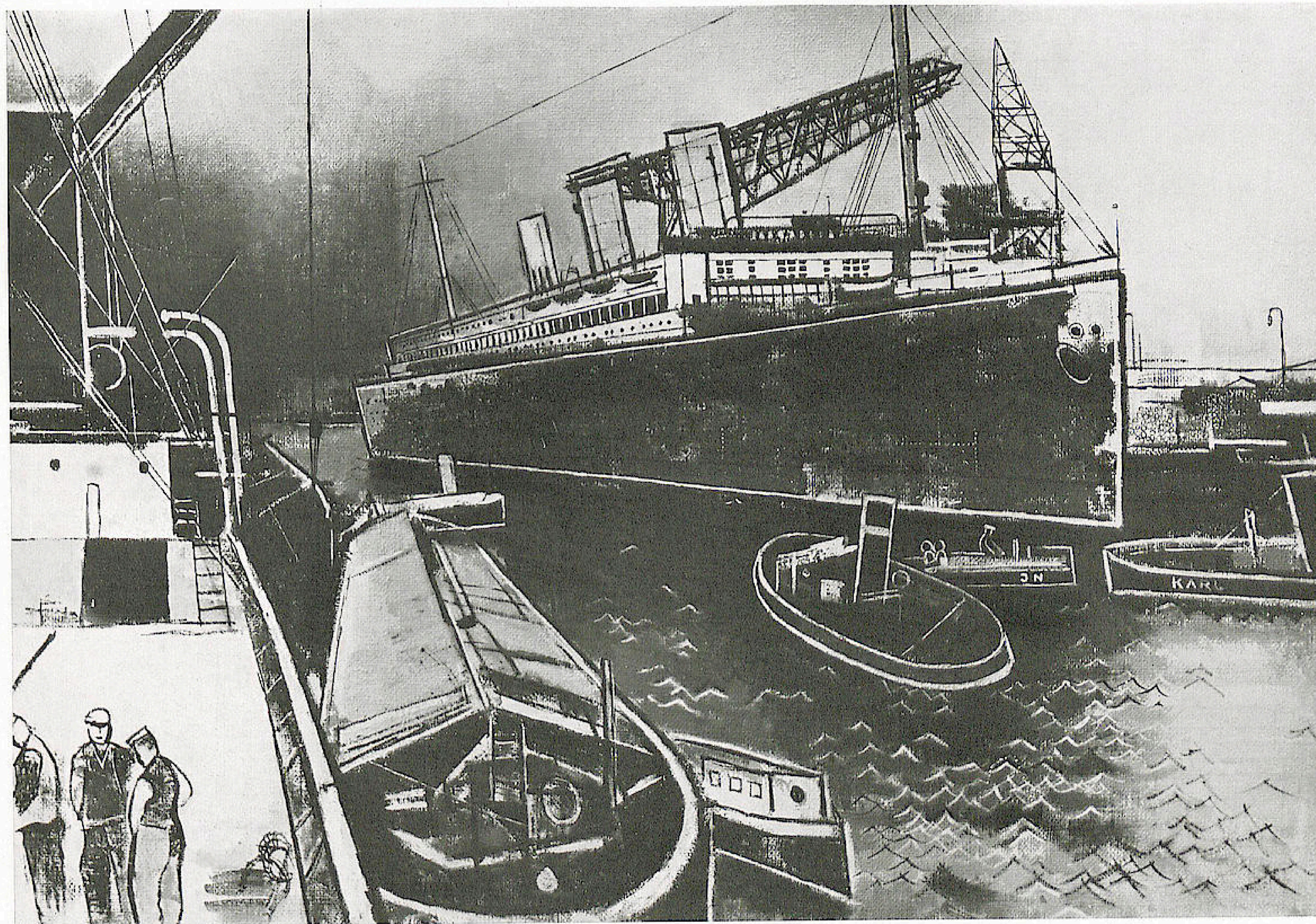
XAVER FUHR. DER AST



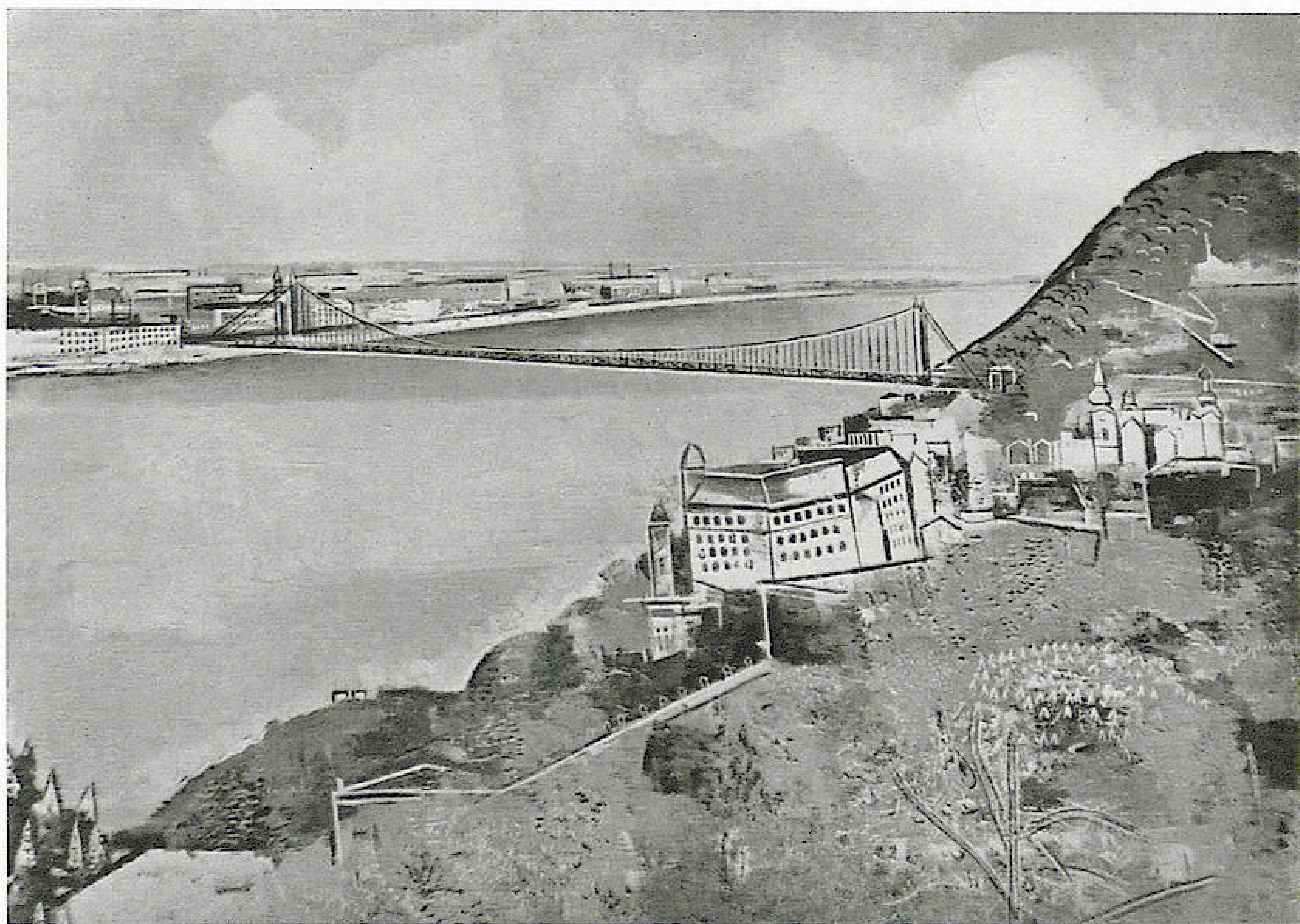
XAVER FUHR. HEILIGENBRÜCKE

langgestreckte (wie mit dem Lineal gezogene) Gerade. In diesem Großgefüge aber, das die Welt zusammenhalten möchte, bersten, brechen, bröckeln, rascheln Unterteile, die ein Eigenleben führen und wie Vogelschwärme durchs Bildsystem schwirren. Wichtig gerade dieses Mittel: dieser Kontrast zwischen dem winzigen Gekribbel der Welt und andrerseits dem Großzusammenhang des Ganzen, wobei aber innerhalb dieses Dualismus Starre und Bewegung, An- und Abbrechen der Erscheinung dauernd in Spannung zueinander bleiben. Der Impressionismus hatte ein unbestimmtes Züngeln, Flackern der Bildelemente spürbar gemacht, der Expressionismus im Gegenteil die schwere Verblockung der Gesamterscheinung zu fühlen gegeben. Jetzt setzen sich beide Möglichkeiten in Zusammenhang, indem die Mikro- und die Makroansicht des Lebens sich nunmehr seltsam verschränken. Vielleicht liegt hier ein unterirdischer, geheimnisvoller (natürlich ganz untheoretischer) Zusammenhang auch mit der neuesten Wissenschaft vor, die in der modernen Astronomie immer größere Räume überblicken, andererseits in der Atomforschung immer schärfer in die Unendlichkeit — auch des Kleinsten eindringen will. Xaver Fuhr die kritzelnde Unterteilung seiner Bildeinheit als beunruhigende Manier ausreden zu wollen, wie es geschehen ist, zeugt nur von Schwäche, von einem Nichtertragenkönnen dieser Einzelspannung. Genau so töricht wäre, Dürer sein bekanntes „Kläubeln“ ausreden zu wollen, die Katarakte seines unendlichen Faltengeprassels. Oder Bosch und Bruegel die tiefsinnige Überladung ihres Bildgefüges krumm zu nehmen. Wieviel hat schon die deutsche Spätgotik von diesen Bildmöglichkeiten gewußt!
Eher in Malereien, wo dieser eigenartige Zusammenhang aussetzt, wie das neuerdings manchmal zu sein scheint, liegt vielleicht eine Gefahr für Fuhr.
Die Farbe läßt Fuhrs Bilder nicht so düster erscheinen als die Abbildungen sind. Feuriges Grün, lohendes Rostrot und tiefes Blau glüht in den Arbeiten oft, ihr zunächst graphischer Reiz verbindet sich dann mit malerischen Werten. Die Farbe hat aber meistens etwas Patina-Artiges, Herbstelndes. Die „naturfremde“ Steigerung der

Kunst für Alle, Jahrg. 47, Heft 9, Juni 1932



XAVER FUHR. DER ROTE DAMPFER



XAVER FUHR. AM FLUSS

Farbigkeit kann gelegentlich einmal ins Spröde-Schmückende umkippen (Patina), kommt meistens aber aus innerer Intensität.
Noch einige beliebige, herausgegriffene Anmerkungen zu den Bildern. Beim „Flugplatz" (Fuhr gehört zu den Wenigen, die solchem Thema wirklich neuen Gehalt abgewannen) sehr gut die perspektivische Dehnung: wie ein Stück Erdball nun anmutend. Gut die sandige, merkwürdig maschinell gemachte Erstreckung, die seltsamen Zusammenhang mit der Maschinerie des Fliegens überhaupt bekommt.
Im „Roten Dampfer" bezeichnend das graphisch Abstrakte der Umrisse (der Schiffskörper), die sich um die glühende Farbe wie Reifen spannen, zwischen deren Großform sich dann aber wieder unendliches Gezwitscher tupfender, zackender, pünktelnder, malerischer Belebungen legt. Im „Ast" die Vielfalt züngelnden, vorstoßenden, an- und abbrechenden, splitternden Wachstums, an schlangenglatten Stämmen, kommend aus dem Nichts (vergleiche die überaus drastische Überschneidung rechts), zersplitternd nach links hin ins Nichts, groß hängend über winzigem, transparent gemachtem Blumenfriedhof. In der aberwitzigen Spielfreudigkeit, mit der das Liniengekritzel Selbstzweck und abstrakt wird, andrerseits doch dauernd am rätselhaften Vorgang alles Wachsens, Sichzerlegens, beinah der Zellteilung teilzunehmen scheint, liegt — hinter dem äußeren — der innere Reichtum solcher Darstellung.

Dr. Franz Roh

WER IST CARLO MÜLLER?

ANTWORT AUF UNSERE FRAGE IM JANUARHEFT 1932

Mehrere Zuschriften, für die an dieser Stelle herzlich gedankt sei, lassen heute die Antwort auf jene im Januarheft gestellte Frage geben: Carlo Müller ist identisch mit dem bei Lausanne 1768 geborenen Maler Johann Carl Müllener, gen. „Müller". Der Künstler ist Autodidakt. Mit jungen Jahren kam er bereits nach Italien, wo er hauptsächlich in Florenz und in Seravezza tätig war. Ein in seiner Jugend auf einer nach dem Süden unternommenen Reise gefertigtes Skizzenbuch wurde bis ins Alter weitgehendst für seine Landschaftsdarstellungen benutzt. Müllener starb im Jahre 1832 auf einem Ausflug in Pitigliano. Prof. Dr. H. Egger, Graz, sind in Privatbesitz weitere Stücke des Malers begegnet; ihm verdanke ich die Nachricht; doch kann er sich leider vorab nicht erinnern, wo jene Bilder sich befanden. Auf Grund des Naglerschen Künstlerlexikons (9) und des von Brun (Schweizer Künstlerlexikon 2) nahm auch Thieme-Becker Mülleners Namen kurz auf, ohne Bilder nachweisen zu können. Der Name Carlo Müller dort muß also künftig, da er nur wegen der Signatur unserer fünf Landschaften genannt wurde, verschwinden und die Bilder für J. C. Müllener beansprucht werden. Vielleicht läßt sich nun die Liste noch erweitern?

Dr. H. B.



XAVER FUHR. IRIS

DIE KUNST ANTON HANAKS SEIT 1925

Selbstredend kann auch Anton Hanak die fünfzig Jahre seines Lebens — davon mehr als dreißig verbracht in harter, mühseliger Arbeit — nicht verleugnen. Selbstredend ist heute auch von seinem längst gereiften Schaffen keine Überraschung mehr und noch weniger ein Umschwung zu erwarten. Aber auch ganz gewiß nicht jener großartige Stillstand, der wohl noch viele und vollkommene, doch im Grund stets nur wesensgleiche Werke hervorzubringen vermag. Nein, vor einer solchen Gefahr frühzeitigen Alterns schützt den Künstler seine enorme, unverbrauchte Vitalität. Mit seinen fünfzig Jahren haut er jedes Werk mit eigener Hand aus dem Stein oder genauer gesagt: jetzt erst verschmäht er jede fremde Hilfe — und das, trotzdem seine Hände mittlerweile gichtisch geworden sind und gelegentlich den Dienst versagen. Er läßt sich die schmerzhaft gewordene Lust, den unmittelbaren Umgang mit dem Stoff, nicht nehmen. Sie ist ihm die Quelle der bildnerischen Ekstase geblieben. Und quellhaft, ekstatisch wie sie, treibt auch den Fünfzigjährigen der Knabensinn noch an — jener sehr junge Sinn, der auch das Kleine groß sieht und das Beiläufige zum Anlaß stürmischer Bewegungen nimmt. Der also auf jedweden Lebenswechsel unverhältnismäßig reagiert, wie auf ein Abenteuer.

So erklärt sich auch im letzten Jahrzehnt die anhaltende Frische von Hanaks Werk und die Tatsache seiner neuartig einsetzenden und dann kräftig fortschreitenden Entwicklung.

Neu ist fürs erste das Gruppenstück. Nimmt man die 1912 für den römischen Pavillon gearbeiteten und demgemäß als Bauplastik gedachten „Ewigen Mächte" aus, dann bleibt von figuralen Gruppen aus früherer Zeit nichts oder doch nichts Wichtiges übrig. Seit 1924 wird das anders. In wenigen Jahren entstehen nacheinander die „Magna mater", die „Pieta", und das Denkmal für Gustav Mahler. Und diese Wendung hat bei einem Künstler wie Hanak nicht wenig zu bedeuten. Denn die Kunst Hanaks schien bisher — schon infolge ihrer monolithen Natur — an die Einzelfigur gebunden. Jetzt faßt schon das erstgenannte Werk fünf Figuren zusammen. Und wie hier, beherrscht von der zugleich schirmenden und vordrängenden Gebärde des Mutterweibes, der Marmor bewegt und prächtig aufrauscht, scheint erst in diesem Werk die Schwungkraft des Bildhauers völlig frei geworden.

Sie gibt sich nicht nur sinnfällig, in der reichen und gelösten Form, sie gibt sich nicht weniger in ihrer neuen lebhaften Beziehung zu den Geistesströmungen der Umwelt zu erkennen. Auch hier liegt die Wendung klar zutage. Bis vor wenigen Jahren war das Werk Hanaks das eines Einzelgängers gewesen, entstanden weit draußen im Prater, am Rande der kleinen Welt, aus den Einsamkeiten der Landschaft, der Musik und der Idee. Nun, mit einem Mal, am Beginn des Alters, greift das allgemeine Leben bestimmend ein in sein Schaffen. Das tut zuerst und am bedeutendsten die Gemeinde Wien mit ihrem parteipolitischen Anhang: aus diesem Verhältnis entstehen für den Gartenhof der Kinderübernahmsstelle jene „Magna Mater", für den Zentralfriedhof das Denkmal der Kriegsopfer, an der Ringstraße das Denkmal der Republik mit der Bildnisbüste Viktor Adlers. Es sind Aufgaben, die Hanak, in nie gekannter Größe und Fülle von sozialdemokratischer Seite zukommen. Trotzdem wird der Künstler kein Parteimann. Denn er erledigt sie nicht im politischen, sondern im Sinn des Menschheitsideals, dem er seit seiner Jugend gedient hat. Aber der neue Verkehr mit der Umwelt, von dem er sich so lange unwillig abgewendet hatte, beflügelt, befeuert nun sein Werk. Das lodernde Bronzebild des Tribunen Adler, noch mehr die Skizzen für das Denkmal Gustav Mahlers zeigen das am klarsten. Der „Auftrag", für die Mehrzahl der Künstler eine Qual und ein Hemmnis, wird bei Hanak zum Schlüssel der Befreiung. Lange Verhaltenes bricht jetzt durch, bricht sich leidenschaftlich Bahn und nimmt in seinen neuen, aktiven Aufschwung auch die Stimmung des Geistes mit.

Dem Mann von 1920 war der verlorene Krieg im Bilde einer hageren Gestalt erschienen, die sich — abgleitend — noch ein letztes Mal, aber vergeblich zu erheben sucht. Gegenüber diesem Symbol des unaufhaltsamen Zusammenbruches wirkt schon die Frau am Denkmal der Kriegsopfer, obwohl verschleiert und müde, doch auch machtvoll und unüberwindlich wie nur das Schicksal. Auch die Madonna in der „Pieta", er-



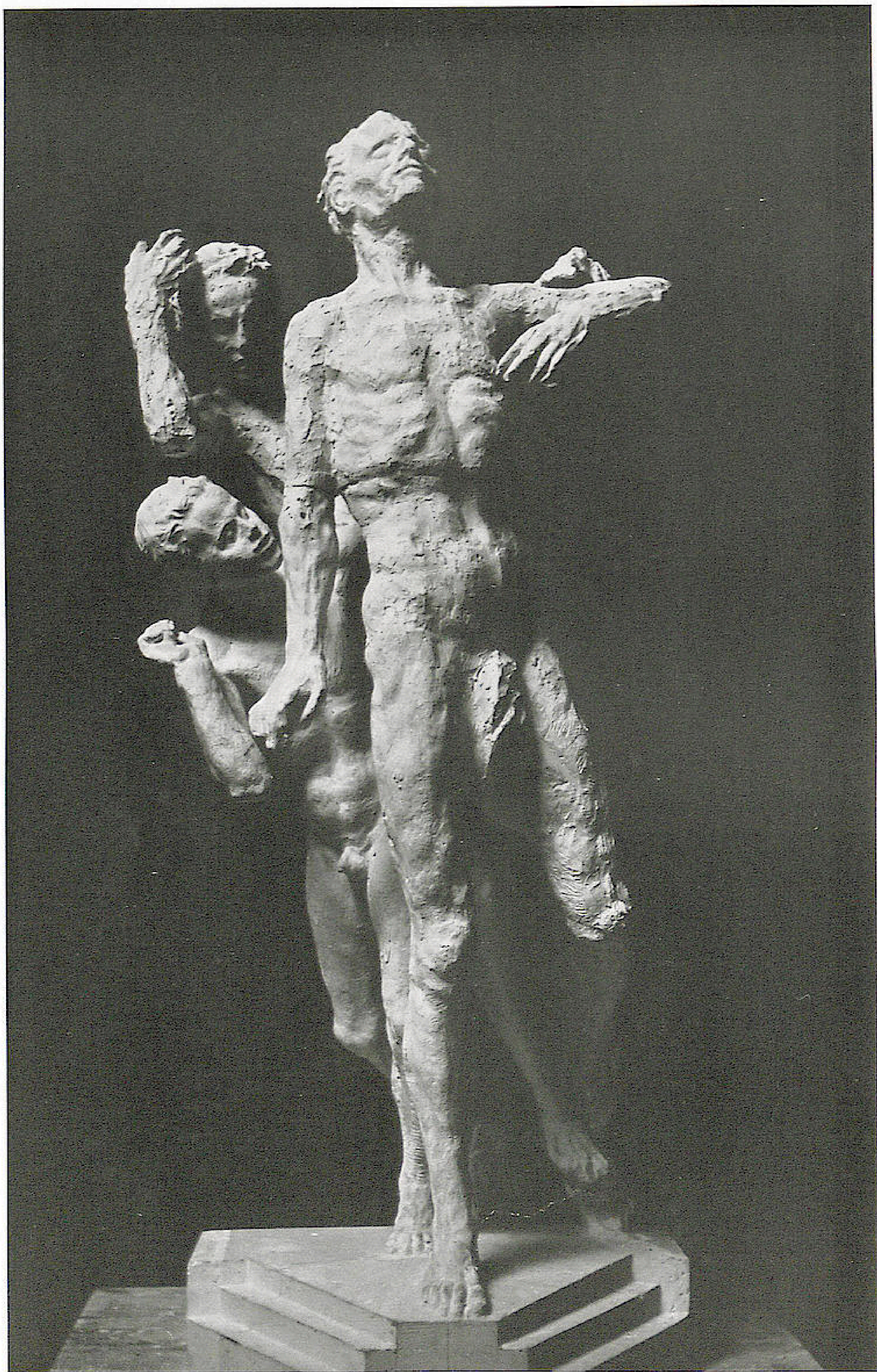
ANTON HANAK. VENUS. DETAIL. MARMOR (s. a. S. 279)



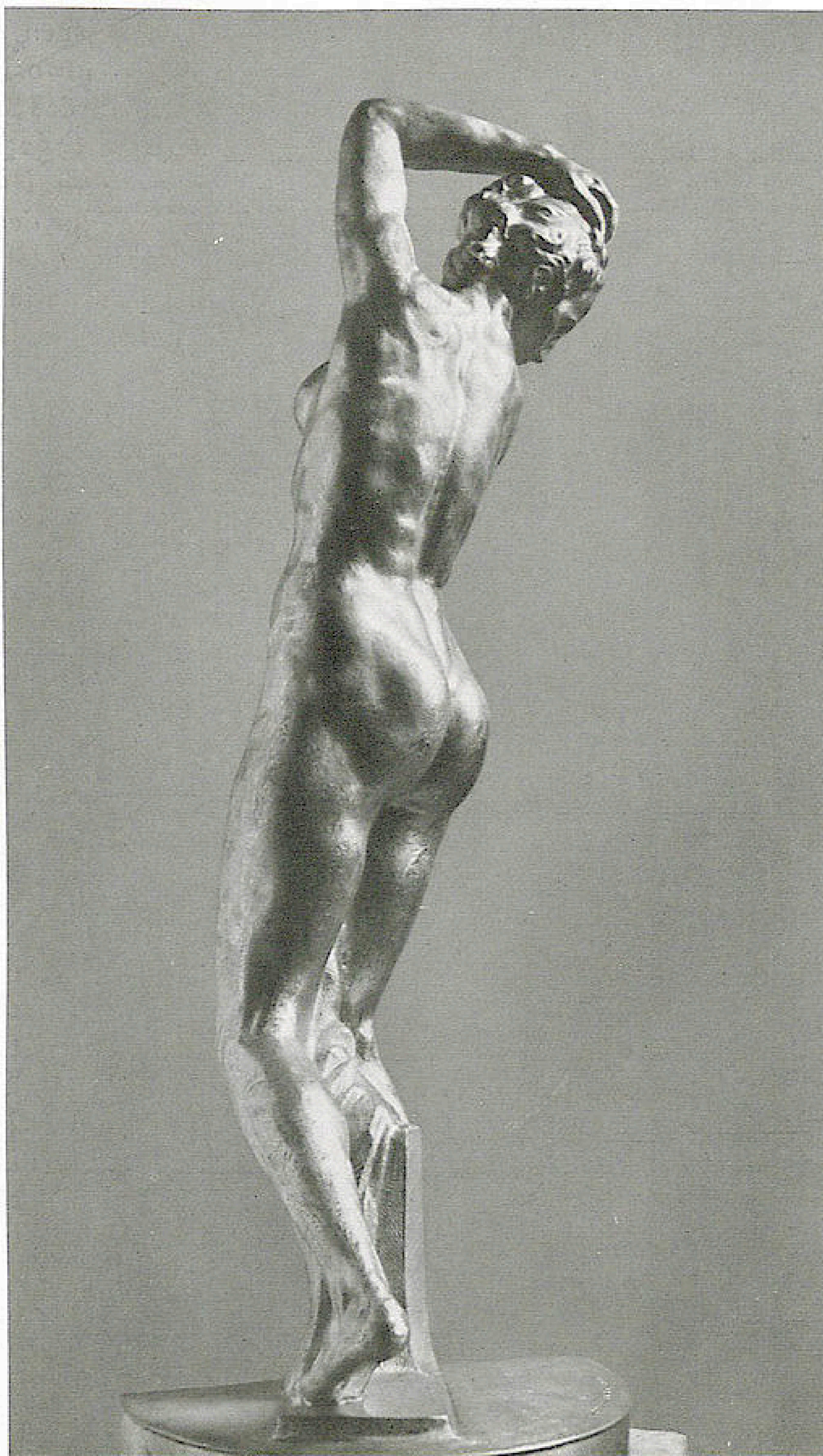
A. HANAK. „MAGNA MATER.“ MONUMENTALBRUNNEN FÜR DIE STADT WIEN



GEGENSEITE DER GRUPPE „MAGNA MATER“



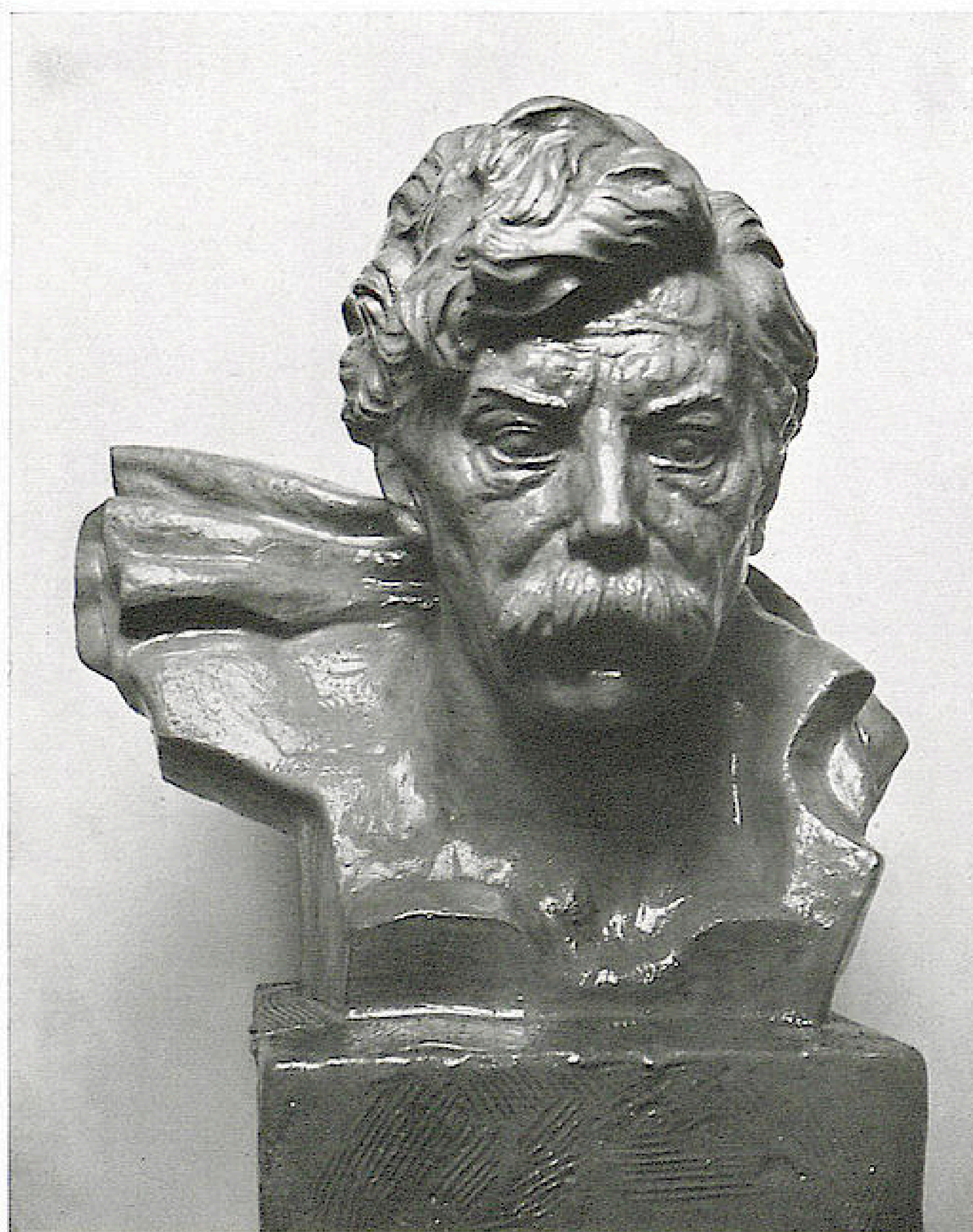
ANTON HANAK. DENKMAL FÜR GUSTAV MAHLER



ANTON HANAK. VENUS. BRONZE

starrt in der Majestät ihres Schmerzes, erscheint, wie ein Mannweib, geladen mit unheimlicher Kraft. Und alles übrige ist nun vollends aufgerichtet, ja, es findet selbst daran noch nicht genug: die Porträtfigur des Fräulein Wittgenstein reckt seltsam streng und steil, die Linke feierlich erhoben, sich auf, die Bronze-Venus (Auspitz) wendet im wohligen Selbstgefühl den Körper, hebt den einen Arm im Winkel über den Kopf, die drei Figuren des Mahler-Denkmals schießen wie ein Bündel Pfeile aus dem Dunkel erregt empor. Nichts von allem, was der Künstler in früheren Zeiten hervorgebracht hat, reicht an den Grad dieser Aktivität, nichts an die dramatische Mannigfalt auch der Stimmungen heran.

Ihnen näher nachzugehen, sie mit den inneren Haltungen der Werke aus früherer Zeit zu ver-

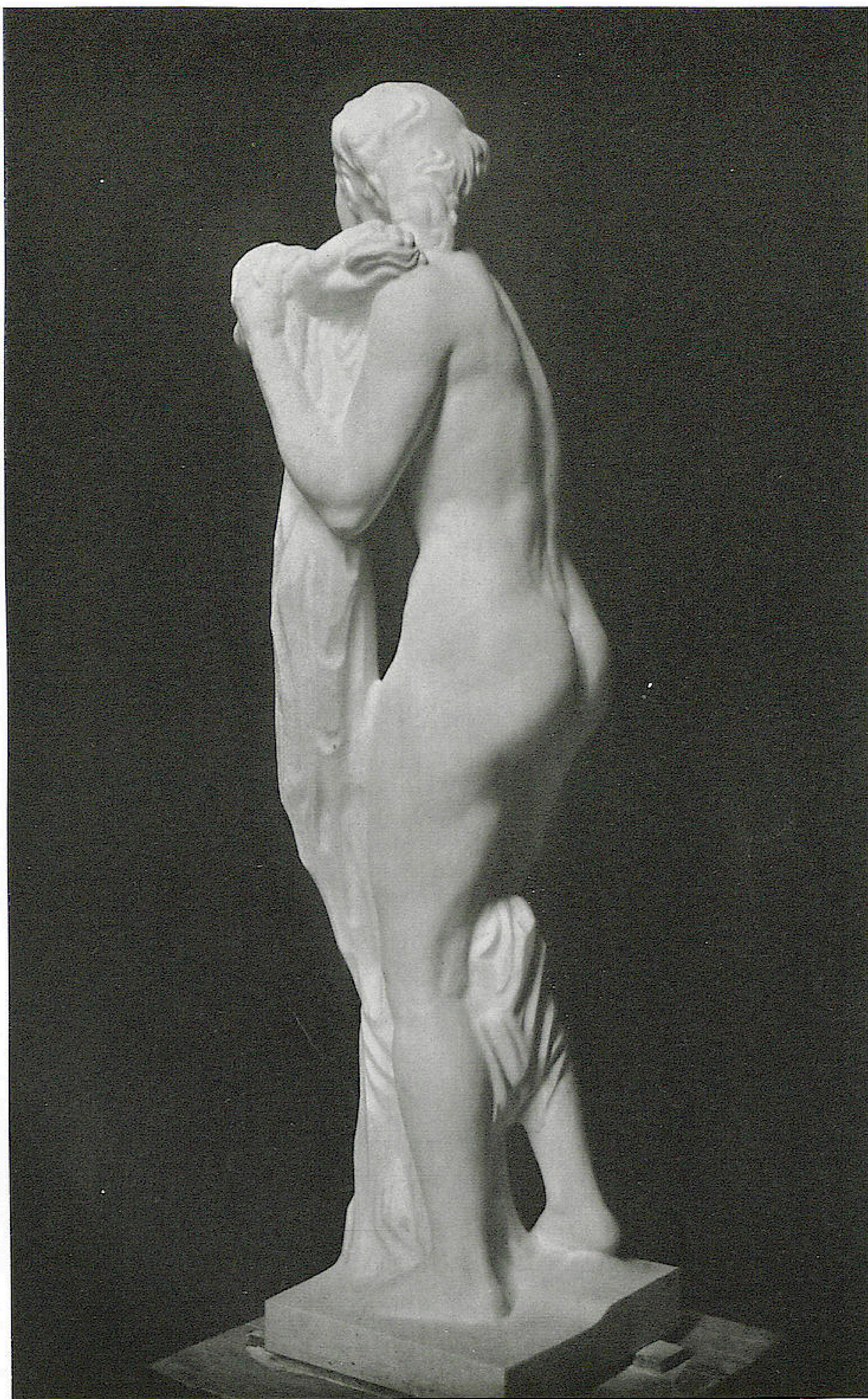


ANTON HANAK. BÜSTE VIKTOR ADLER

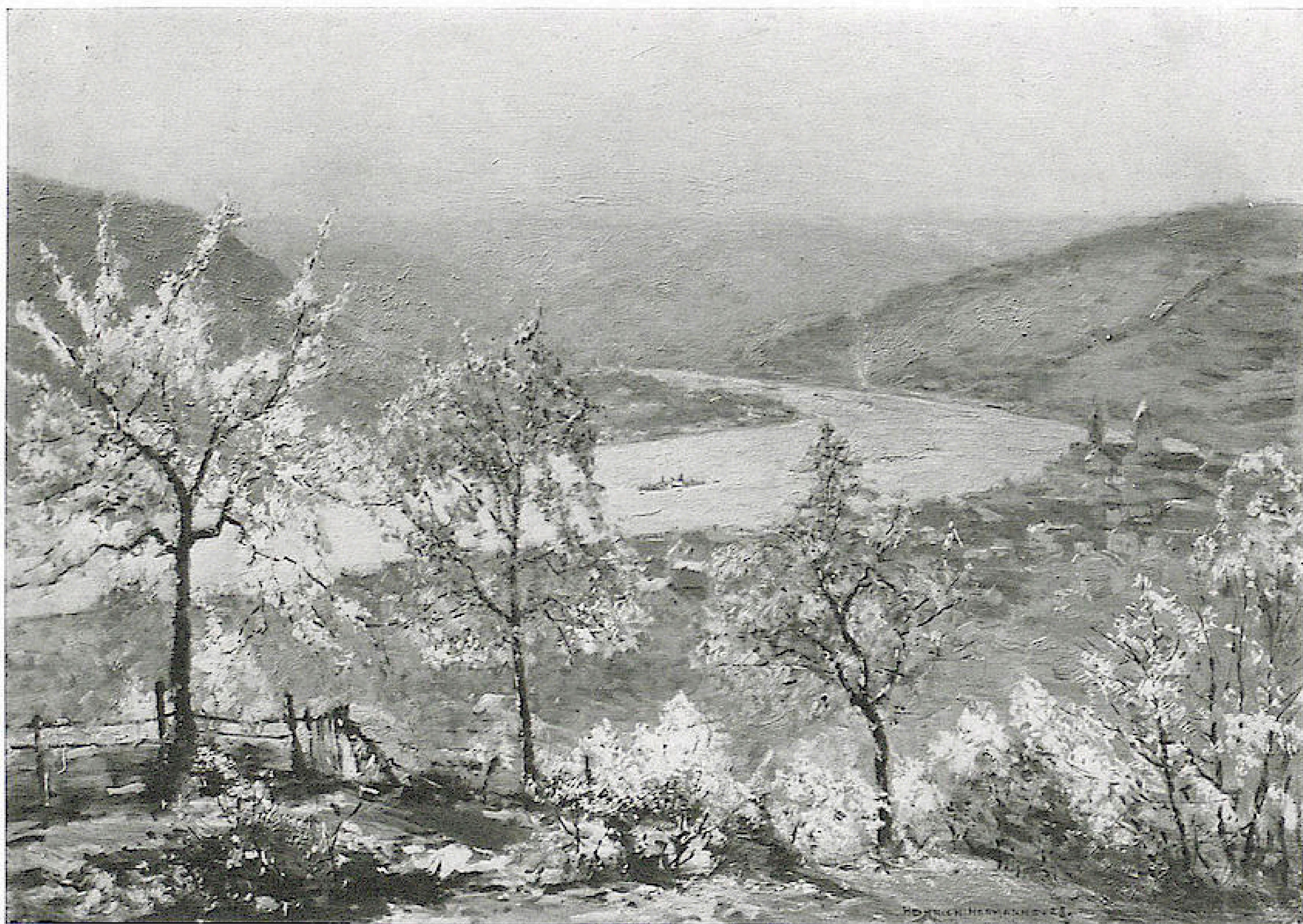
gleichen und erst dadurch ganz zu erkennen, ist bei einem seelisch so schlicht und groß bewegten Künstler besonders verlockend, für keinen so sehr wie für den Freund, dem im jahrelangen Umgang die Regungen dieser Seele vertraut und teuer geworden sind. Trotzdem wollen — nicht müssen, sondern wollen — wir uns das hier versagen. Denn wichtiger erscheint uns der Hinweis auf die Folgen der neuen Erregtheit für die Form von Hanaks Kunst. Der Einsame hatte in den meisten Fällen viele Jahre — beim „Letzten Menschen“ vier oder sechs — mit jeder Figur zugebracht oder genauer gesagt: er war mit ihnen niemals fertig geworden. Das heißt: nachdem die Gestalt gebildet, der schöpferische Akt vollzogen war, hatten die Bedenken nachgearbeitet. Nicht immer ohne Schaden. Jedenfalls zeigte schon damals jedes Werk in seinem ersten „unverbesserten“ Zustand reiner das melodische Wesen von Hanaks Kunst. Klarste Zeugen dafür aus jenen Tagen: der (in drei Tagen entworfene) „Traum“ und vor allem das „Schwebende Weib“. Jetzt, seit 1925, ist Hanak zur Eile gezwungen. Nur jene bedeutungsvolle Figur des Fräulein Wittgenstein begleitet ihn die Jahre und trägt davon in jeder Falte des Gewandes die Spur. Alles übrige mußte in verhältnismäßig kurzer Frist, die der Besteller setzte, die Werkstatt verlassen. Und so hatte auch hier der „Auftrag“ eine besonders günstige Wirkung. Denn unter seinem Drucke behielt das Geschaffene seinen ursprünglichen Charakter. Eilfertig entstanden, hebt sich die Ernte dieser Jahre immer deutlicher ab vom Vergangenen: vom Geistigen weniger umdrängt, quillt aus ihr um so voller und schöner das Melodische hervor.

Von dem Hymnus der „Magna mater“ bis zu dem symphonisch anspringenden Satz der Mahler-Gruppe ist dies das Wesen der neuen Reife. Sie hat nicht die klar umrissene Gestalt des Angeschauten, sondern weit mehr das elementare, strömende Wesen der Melodie. Eben deshalb tritt die architektonische Strenge nicht nur der erwähnten Gewandfigur, sondern auch die der Pieta aus der Reihe. Hier hält die sitzende Leidensmutter den toten Sohn schräg über ihrem Knie. Das barocke Gerüst des Aufbaues wird offenkundig. Aber auch sonst wird man dem barocken Grundzug in vielen neuen Deutungen immer wieder begegnen. Bei dem Mahler-Denkmal ist es die Gegensätzlichkeit der Gestalten und ihre Vereinigung in einer jäh und schräg aufschießenden Gebärde, bei der Bronze-Venus (Auspitz) die leidenschaftliche Verunklärung der Form, aus der sich eine Ansicht ergibt, bei der hinter dem erhobenen und im Ellenbogen geknickten Arm der Kopf völlig verschwindet, endlich bei der Marmor-Venus (Panzer) jene wunderbar volle und doch weiche, stellenweise schäumende Modellierung, umschwebt von duftigen Schatten. Und die eben damit zu dem hymnischen Anfang der Reihe, zu der „Magna mater“ wiederkehrt.

Max Eisler



ANTON HANAK. VENUS. MARMOR (s. a. S. 275)



HEINRICH HERMANNS. CAMP AM RHEIN

HEINRICH HERMANNS

ZUM 70. GEBURTSTAG (19. MAI)

Hermanns ist – und das ist keine Übertreibung – der vielseitigste Vertreter der Landschafterschule Eugen Dückers an der Düsseldorfer Akademie. Die landschaftliche und atmosphärische Verwandtschaft des Niederrheins und Hollands fesselten den geborenen Düsseldorfer frühzeitig an Dortrecht und Amsterdam. Die tieftonige Malerei der Maris und Breitner mögen dabei nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen sein. Aber seine farbigen holländischen Grachten wie seine Düsseldorfer Straßenbilder und niederrheinischen Landschaften sind dennoch durchaus persönlich gesehen. Holland hatte damals gar keinen ähnlichen Landschafter aufzuweisen, der holländische Straßenbilder so echt holländisch gesehen hätte. Daher auch Hermanns großer Erfolg bei den Holländern! Was Wunder, daß der Landschafter und Architekturmaler später sich zu einem fesselnden Schilderer des Kircheninterieurs entwickelte, der das geheimnisvolle Raumwunder des Viktordoms zu Xanten und der Kölner Kirchen erlauschte, der als einer der ersten den Rausch fränkischer Barockkirchen-Interieurs erlebte und der mit seinen kultivierten Aquarellen zu den ersten Entdeckern des „unbekannten Spaniens" zählt, wie er auch als einer der ersten sich an die Schilderung des heroischen Bildes der niederrheinisch-westfälischen Industrie heranwagte. Architektur- und Industriedarstellung hat leicht die Gefahr, am Stofflichen allzusehr hängen zu bleiben. Aber diese Gefahr ist vermieden, weil Hermanns In-



HEINRICH HERMANNS. PROZESSION



HEINRICH HERMANNS. BACHARACH AM RHEIN

dustriebilder stets das farbig Stimmungshafte festzuhalten wissen, wie auch seine stillen und tonigen Heidebilder mit bemoosten alten Katen und seine großen, einsamen Waldinterieurs. In dieser Vielseitigkeit der Darstellungswelt steckt eine bewegliche Entdeckerfreude, die uns zuletzt noch von einem wenig bekannten Rheinland zu erzählen weiß, von dem unaussprechlich farbig zarten und duftigen Mittelrhein zur Zeit der Obstblüte.

Diesem beweglichen und vielseitigen Landschafter hat es an öffentlichen Anerkennungen nicht gefehlt. Die Galerien zu Aachen, Bonn, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Freiburg i. Br., Karlsruhe, Weimar, Wiesbaden u. a. O. erwarben von ihm größere Arbeiten. Er ist, abgesehen von anderen Auszeichnungen, Inhaber der Großen Goldenen Staatsmedaille und hat in sein Alter hinein sich erhalten, was für sein ganzes Schaffen charakteristisch war: seine niederrheinische Zähigkeit und überraschende Frische und Aufnahmefähigkeit.

Richard Klapheck



HEINRICH HERMANNS. PROZESSION AUF TREPPE

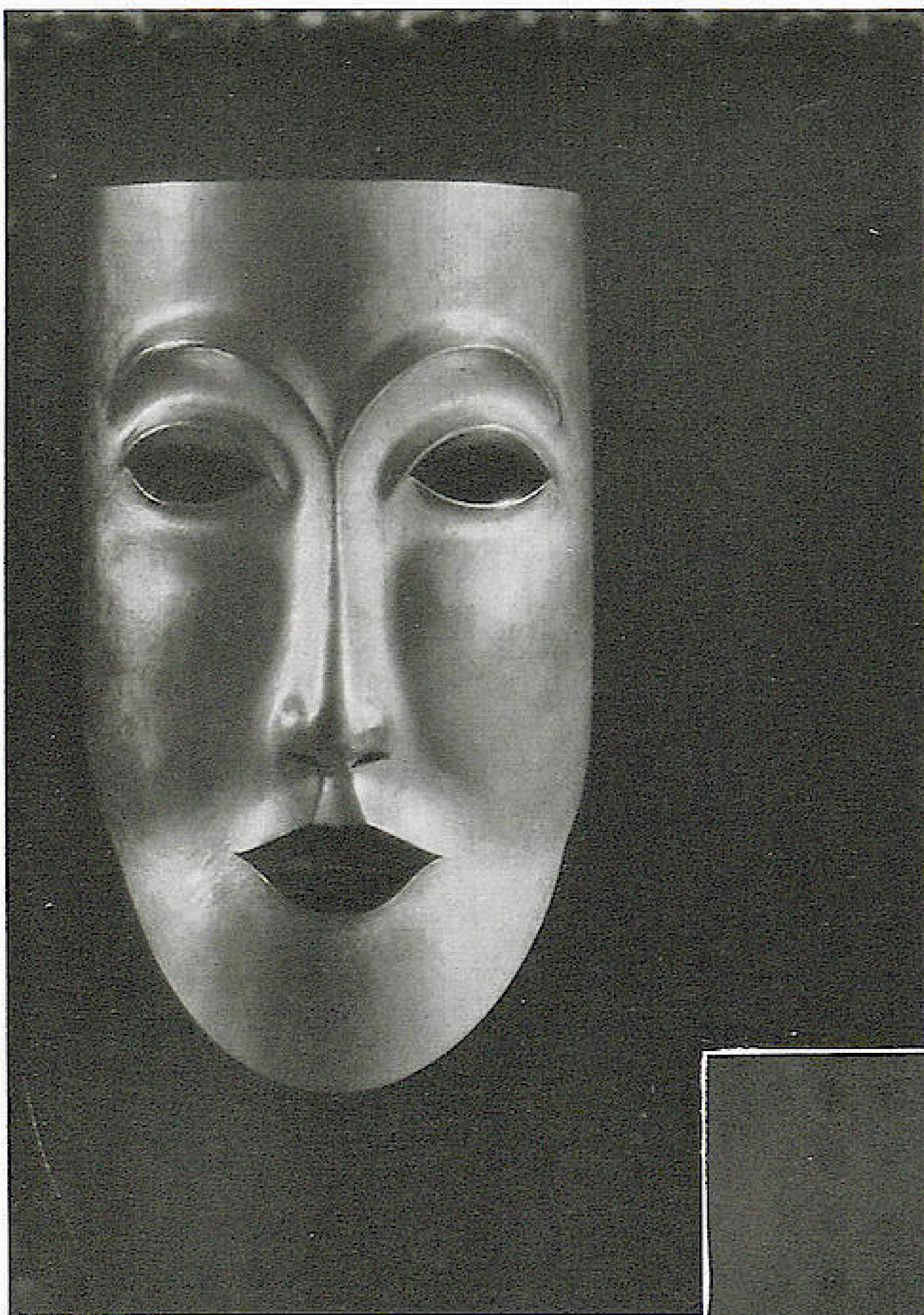
REVOLTE DER SEKRETÄRE

Das Leben des Mannes, der das Genie betreut, scheint schwer zu sein und die Galle anzugreifen. Einzig Clemenceaus treuer Martet macht davon eine Ausnahme. Nach Broussons Buch „Anatole France en pantouffles", bestimmt, der Nachwelt den Meister als „vieux gaga" zu überliefern, wird nun ein anderer Fall bekannt, der zeigt, daß Neid, Kränkungs- und Zurücksetzungsgifte — ein Leben lang aufgespeichert — eines Tages verspritzt werden müssen. Man kann vielleicht nicht „bon enfant" bleiben, wenn der Meister Artikel zeichnet, die er nicht geschrieben hat.

Er hatte Guillaume Appolinaire viele Jahre gedient, der kleine Monsieur Géry, hatte ihn verehrt und in seine Anbetung auch Appolinaires Freunde einbezogen. Sein Vater, ein Brüsseler Rechtsanwalt, mochte vielleicht mit dem Pariser Bohèmeleben seines Sohnes nicht einverstanden sein, aber gerade dieser Schuß Unbürgerlichkeit, Verrücktheit machte ihn zum brauchbaren Werkzeug eines Appolinaire. Daß er von seinem Vater gut genug dotiert war, um auf sein Gehalt warten zu können, machte ihn fast liebenswert.
Und so mußte es Appolinaire zwar verschwenderisch, nicht aber auffällig scheinen, als Géry eines Tages ihn und seinen Freund Picasso mit Geschenken bedachte, deren Auswahl — es waren einige seltene Statuetten für Appolinaire und zwei Steinmasken für Picasso — so recht die Liebe des kleinen Géry bewiesen. Wer konnte ahnen, daß die Gaben das Ergebnis einer fixen Idee Gérys waren? Der Diebstahl der Mona Lisa hatte ihn nicht ruhen lassen. Vielleicht war es der Wunsch, einmal, ein einziges Mal nicht Werkzeug eines anderen Willens zu sein, selbst etwas Großes zu tun. Den Louvre bestohlen zu haben, das war eine Sache, die auch dem schwächsten Selbstbewußtsein auf die Beine helfen mußte.
Die Beschenkten verschlossen Gérys Beweise der Verehrung, ohne seinem heftig geäußerten Wunsch, sie nicht herumstehen zu lassen, besondere Beachtung zu schenken.
Jahre vergingen. Der Diebstahl Gérys, der seit langem nicht mehr in Appolinaires Diensten stand, war nie entdeckt worden. Die Steinmasken ruhten vergessen in Picassos Atelier, die Statuetten in einem Koffer des Schriftstellers.

*

Es begann damit, daß einer obskuren Pariser Zeitung anonym mitgeteilt wurde, es sei dem Schreiber gelungen, den Louvre um ein paar Kunstwerke ärmer zu machen. Die Stücke waren genau bezeichnet. Das Blatt, dankbar für die Sensation, veröffentlichte am nächsten Tag einen Artikel mit der Überschrift „Diebe im Louvre". Das war lustig und aufregend, fand Géry, der sich damals auf einer Reise durch Südfrankreich befand. Und seine nächste Zuschrift, an die Pariser Präfektur gerichtet, enthielt eine Menge interessanter Details. Die Direktion des Louvre mußte sehr bald die Angaben des anonymen Schreibens bestätigen, aber die Polizei suchte vergeblich nach ihm, der täglich seinen Aufenthaltsort zu wechseln schien. Da kam die letzte Karte. Sie bezichtigte Picasso und Appolinaire der Mittäterschaft.
Picasso war damals auf einer Studienreise in Spanien, fern vom Schauplatz seines Verbrechens, und da er keine französische Zeitung zu Gesicht bekam, blieb er völlig ahnungslos. Nach Paris zurückgekehrt, suchte er seinen Freund Appolinaire auf. Aber was war mit dem geschehen? Ein gehetzter, verängstigter Mensch führte ihn flüsternd ins Zimmer und erzählte dem sprachlosen Picasso von Gérys furchtbarer Tat. Er schien darauf gefaßt zu sein, in der nächsten Sekunde eine schwere Hand auf seiner Schulter zu fühlen, obgleich die Statuetten im Koffer, bei der Durchsuchung seiner Wohnung, nicht gefunden worden waren.
Picassos erster Gedanke war Flucht ins Ausland. Nur mit Mühe konnte Appolinaire ihn daran hindern. Die Statuetten unterm Arm, schlichen die beiden in Picassos Atelier, Boulevard Clichy. Nach langen Beratungen im dunkeln Atelier, sie fürchteten durch Licht den Hausbewohnern Picassos Heimkehr zu verraten, beschlossen sie, die Louvreschätze in der Seine zu versenken. Um Mitternacht verließen zwei geheimnisvolle Männer, unkenntlich durch in die Stirn gezogene Hüte und aufgestellte Mantelkragen, das Haus. — Als sie sich morgens um drei die fünf Treppen zu Picassos Atelier hinaufschleppten, war das Paket mit den Masken und Statuetten noch immer in ihrem Besitz. Aus Furcht, beobachtet zu werden, hatten sie es nicht gewagt, ihren Schatz in die Seine zu werfen. Da saßen sie nun; Picassos Freundin machte ihnen Kaffee und sie berieten von neuem. Appolinaire beschloß endlich, am Morgen der Redaktion des Paris-Journal den Vorschlag zu machen, die unerwünschten Kunstwerke dort zu deponieren, falls man ihm Schweigen über ihre Herkunft zusicherte.
Alles ging nach Wunsch. Paris-Journal war begeistert von der Aussicht auf eine so glänzende, billige Reklame. Der Schriftsteller beeilte sich,

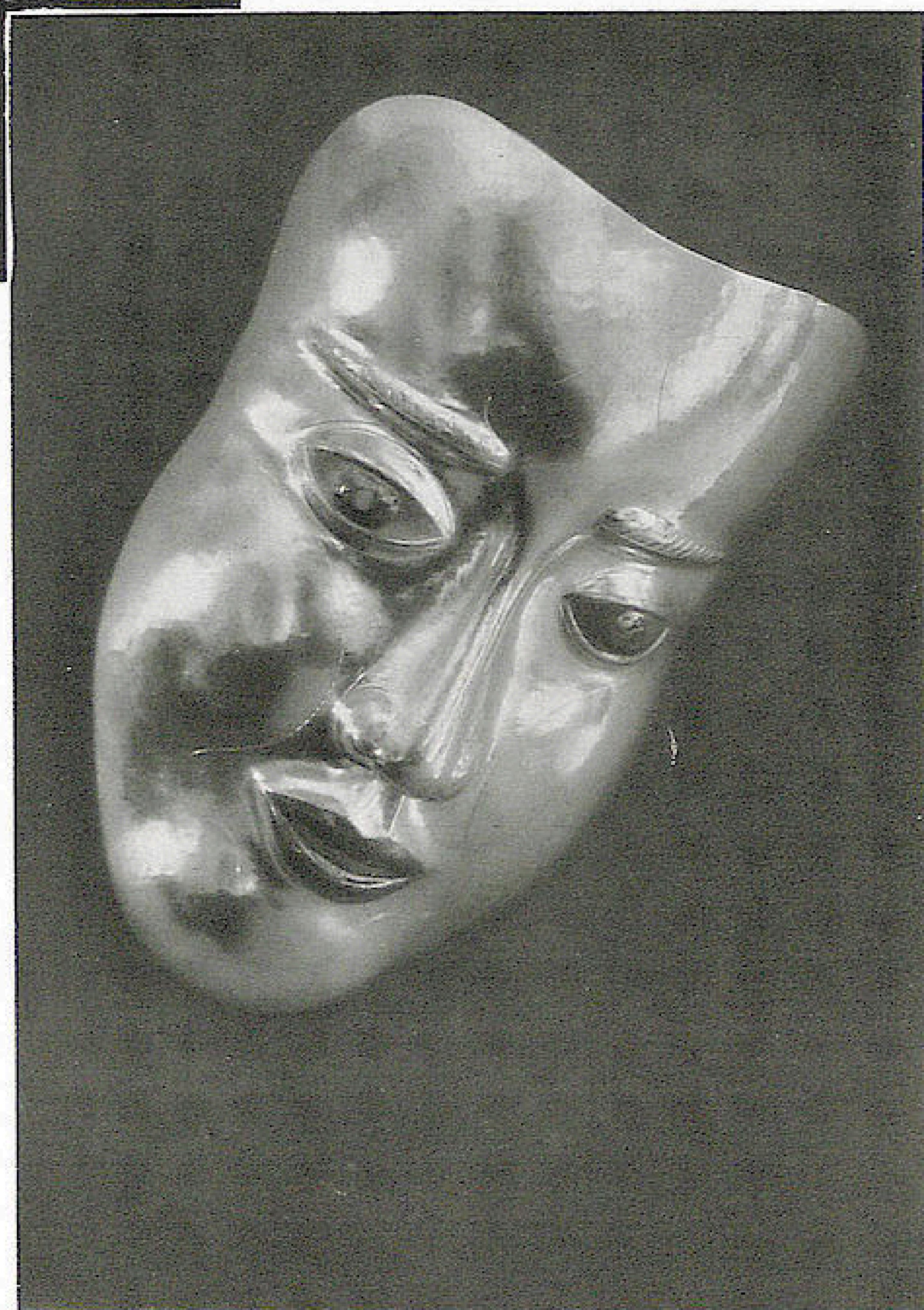


Schwere des Delikts Mühe hatte, das Lachen zu verbeißen angesichts dieser zwei Schuljungen, die unter der Aufregung der letzten Tage zusammengebrochen waren.
Obgleich das Gericht auf Verjährung erkannte und beide unbestraft blieben, wurde Appolinaire, der „voleur du Louvre", noch lange von seinen Freunden gemieden. Géry, den Sekretär, haben weder das Gericht noch seine Opfer je zur Rechenschaft ziehen können.

Franz Winterstein

Die Übersetzung des dreifachen Raumes der Welt der Objekte in den zweifachen der Bildfläche ist Gegenstand einer umfassenden Gestaltung.
Wird die Bildfläche nur mit einem zweifachen Raumerlebnis gefüllt, so entsteht Kunstgewerbe und Ornament.

Max Beckmann



H. J. WILM, BERLIN. SILBER-MASKEN

das Paket aus Picassos Atelier zu holen. Aber als er auf dem Weg zum Boulevard Clichy in seiner Wohnung den Anzug wechseln wollte, wurde er verhaftet, und Picasso erwartete ihn vergebens.
Die Erklärung für Appolinaires Verschwinden ließ nur zwei Tage auf sich warten. Am dritten wurde auch Picasso verhaftet. Das Paket mußte er eigenhändig nach Canossa tragen, da der Polizist ihm nicht gestattete, ein Auto zu nehmen. Vor dem Untersuchungsrichter findet er seinen unglücklichen Freund, unrasiert, ohne Kragen, mit zerrissenem Rock. Seit zwei Tagen wie ein Schwerverbrecher gezwiebelt, hatte er erst heute früh verraten, daß sein Freund den Raub aufbewahrte.
Nie standen reuigere Sünder vor einem Untersuchungsrichter, der trotz der



MARUYAMA ÔKYO (1733—1795). KARPFEN

Auf Seide gemalt



MITSUOKI TOSA (1617—1691)
WACHTEL-PAAR

DAS TIER IN DER OSTASIATISCHEN KUNST

In der Kunst äußert sich das Empfinden, das die Natur im Künstler erregt, die Stellung die er in ihr und zu ihr einnimmt, und seine Einstellung ist vorwiegend objektiv. So stellt der europäische Maler das Tier dar aus Freude an der schönen Form, an der lockenden Farbe einerseits, dann inhaltlich als das, was es uns gibt und ist — der treue Diener oder das Opfer unseres Appetits. Mit höchstem malerischen Können stellten die holländischen Meister z. B. in genießerischem Behagen sauber gerupfte Hühner, glänzende Fische und Wild zusammen mit Gemüse lecker küchenfertig hingelegt dar, sie sahen ein gutes Teil durch den Magen, die Kunst mußte dies zu einem ästhetischen Genuß veredeln.

Lange bevor man in Europa sich mit dem Tier als Gegenstand für sich befaßte, entstanden in China und Japan Kunstwerke, die das Tier allein zum Gegenstand der Darstellung machten, Schöpfungen von einer Kraft und Tiefe, so übervoll von innerlichem Leben, daß sie an den wunderlichen alten Märchengedanken — Menschen in Tiergestalt verzaubert, rühren — ein fesselndes Rätsel für uns.

Es ist kein großer Kreis von Gestalten, die der ostasiatische Maler aus der reichen Tierwelt seines Landes auswählt — immer wiederholen sich die gleichen Arten, oft zusammen mit den gleichen Pflanzen. Am häufigsten erscheinen der Tiger, der Affe, Kranich und Reiher, Adler und Falke, der Rabe, der Star, Wildgans und Ente und einige Fische, vorwiegend der Karpfen. All diese Tiere, wie sie meist groß im leeren Raum stehen, erscheinen uns immer in Haltung und Bewegung irgendwie bedeutungsvoll, eine Erscheinung, die sich nicht durch theoretische und kunstwissenschaftliche Untersuchung erklären läßt.

Der Ostasiate steht der Natur, der Welt der Erscheinungen, in der er lebt, ganz anders gegenüber — er steht nicht über den lebenden Wesen aller Kreatur, sondern neben ihnen — ihnen verbunden durch das gleiche Gesetz, die Natur eine große Einheit, im Kleinsten Offenbarung des Einen, Höchsten. Felsen und Ströme, Bäume und Pflanzen, seine stummen Brüder, die Tiere mit ihm wandernd, wandernd der einstigen Vollendung entgegen. Diese Einstellung



MORI SOSEN (1749—1821)
ROTWILD IM HERBST

des buddhistischen Ostens zur Welt des Sichtbaren, die sich durch Aufnahme alter, taoistischer Ideen zu einer ganz eigenartigen Mystik vertiefte, hat in der Malerei und auch in der Dichtung sich die Sprache geschaffen. Sie schildert nicht das Tier an sich in seinem natürlichen, materiellen Dasein, in seiner malerischen Schönheit, seiner sinnlichen Form, sondern es ist ihm stets Symbol, Träger eines verborgenen, geistigen Sinnes, Bild aus der wahren Welt, die hinter der Welt der diesseitigen Erscheinungen voll Täuschung besteht. Jedes Tier hat eine ganz bestimmte Bedeutung, drückt immer den gleichen mystischen Gedanken, die eigenste Empfindung erschauten Geheimnisses aus. Man könnte nun annehmen, daß eine so in Gestalten und Gedanken festgelegte Malerei die Formen allmählich zu einer toten, schematischen Formel verwandelt. Das Merkwürdige und echt Große bei dem ostasiatischen Maler ist es aber, daß er im Gegenteil niemals über dem Inhalt die Form vernachlässigt, daß er zu keiner Zeit und Epoche die Wahrheit und die Natur in ihrer gesetzmäßigen Schönheit vergewaltigt hat. Er beobachtet und studiert mit eisernem Fleiß die äußere Form bis er sie ganz beherrscht, um sie dann in einfacher, innerlich geschauter Größe zum Träger seiner seelischen Empfindung zu machen. Daher ist es auch verständlich, daß in China wie in Japan der Künstler beinahe nie ausschließlich und einseitig Tiermaler ist. Das kleinste wie das größte Wesen ist ihm gleich bedeutungsvoll, und sein Können ist so vielseitig, daß er die menschliche Gestalt wie Pflanzen und Tiere in gleicher Meisterschaft darstellt. Aber auch sein technisches Können ist gleich umfassend und derselbe Meister, der diese wie hingeworfenen Tuschskizzen schuf, die einem einzigen Aufschrei aus innerer Glut geboren gleichen, malte Tiere oder Pflanzen in der realistischen Schönheit ihrer farbigen Erscheinung, miniaturhaft treu auf alle Einzelheiten eingehend — und doch in einer streng stilistischen Haltung. Diese Kunst ist eine ausgesprochen subjektive, dient einzig dem persönlichen Ausdruck, nicht der Bewunderung der Menge — und entsteht wie aus dem Drange einer inneren Eingebung — sehr oft sind diese Künstler nicht Maler von Beruf, sondern Mönche, Priester der Zensekte, einer innerhalb des

MORI SOSEN (1749—1821)
AFFENMUTTER MIT JUNGEM



OGATA KENZAN (1663—1743)
KRÄHE



HÔITSU SAKAI (1761—1828)
IRIS UND ENTEN

Buddhismus in China entstandenen, mystischen Richtung. Sie bedienen sich beinahe ausschließlich der einfachen Tuschmalerei in Schwarz, aber die unendlich feine Abstufung der Tonwerte lassen sie wie farbig erscheinen, und entsprechen in ihrer herben Schlichtheit und Größe mehr der Geistigkeit des Inhalts.

Der geheime Sinn dieser Darstellungen ist uns noch nicht ganz bekannt, die Bedeutung einiger Tiere weiß man nur annähernd zu erklären.

Der Tiger bedeutet die durch Klugheit beherrschte Kraft, sein Brüllen erregt den Sturm. Mit verhaltener Kraft, äußerlich ruhig, von gewaltiger Charakteristik, sitzt dieser Tiger da, bis er mit seiner Stimme den Sturm herbeiruft (Abb. S. 289), eine Wiederholung des in der Sungzeit oft gemalten Gegenstandes. Der Kranich und der Reiher entsprechen dem Weisen, der die Einsamkeit sucht, der Affe auf dürrem Ast ist Symbol des in Irrtum befangenen Menschen, die Äffin, die ihr Junges an sich preßt, die selbstlose Mutterliebe. Die Naturwahrheit der mit den einfachsten, sparsamen Pinselstrichen hingeschriebenen Wildgans (Abb. S. 290) ist eindringlich, aber ihre Bedeutung ist nicht genau bekannt; eine Andeutung gibt ein Vers aus der „Herbstelegie" des Kaisers Wuti:

> Vom Herbstwind fortgetrieben
> Die weißen Wolken fliehn,
> Es welken Bäume und Sträucher,
> Wildgänse zum Westen ziehn.

(Der Chinese glaubt das Paradies im Westen.) Dem streitbaren Geiste des Zenmannes, der alles Unreine bekämpft, entspricht der Adler und der Falke, und der den Wasserfall hinauf sich mühende Karpfen

GOSHUN (1752—1811)
IM REGEN FLIEGENDER REIHER



UNBEKANNTER KÜNSTLER
DER SUNG-ZEIT. TIGER



deutet die Ausdauer, die alle Schwierigkeiten überwindet, an.

Neben der subjektiven Malerei besteht eine objektive Richtung, die besonders in Japan sich in den späteren Jahrhunderten entfaltete und mit Vorliebe die naturalistische Farbengebung pflegt; sie sieht im Tier die schöne Form, die malerische und auch dekorative Seite des Gegenstandes, hält aber mehr oder weniger auch einen gewissen Zusammenhang mit der subjektiven Auffassung fest, wie bei Goshuns Reiher im Regen und der sehr charakteristischen Krähe des Kenzan (Abb. S. 287).



KEIBUN MATSUMURA (1779—1844)
HERBSTLICHES FELD

Als Affenmaler ist Mori Sosen berühmt; er verbrachte drei Jahre in einem einsamen Gebirgstal, dem Aufenthalt der wilden Affen, um ihre Natur ganz zu erfassen; die Wahrheit und Durchbildung seiner Darstellungen sind unübertroffen (Abb. S. 286, 287 und 291).

Man könnte diese Tiermalerei in geschichtliche Epochen und Stile fassen; das wäre europäisch einseitig, denn im wesentlichen ist sie eine fortlaufende Linie, ohne Zäsuren, Tradition im Fortschreiten ihr inneres Wesen. Des Schülers Ehrgeiz war es, ebenso zu malen wie der Meister; er wollte keine Persönlichkeit sein und fand gerade deshalb zuletzt doch sein persönlich Eigenstes. Die Geschichte dieser Malerei wäre die Geschichte des Künstler-Menschen, wie er mit seinem geistigen Ich innerhalb der Natur und zu ihr sich stellt, sich in die Tiefe des Jenseitigen verliert, um in den Erscheinungen der Natur als Symbolen sich wiederzufinden. Der große Meister Sesshû sagte: „Nicht von außen nur kommt dir das Wissen, der wahre Lehrer ist in dir selbst, warum sollten wir ihn anderswo suchen.“

C. Graf-Pfaff



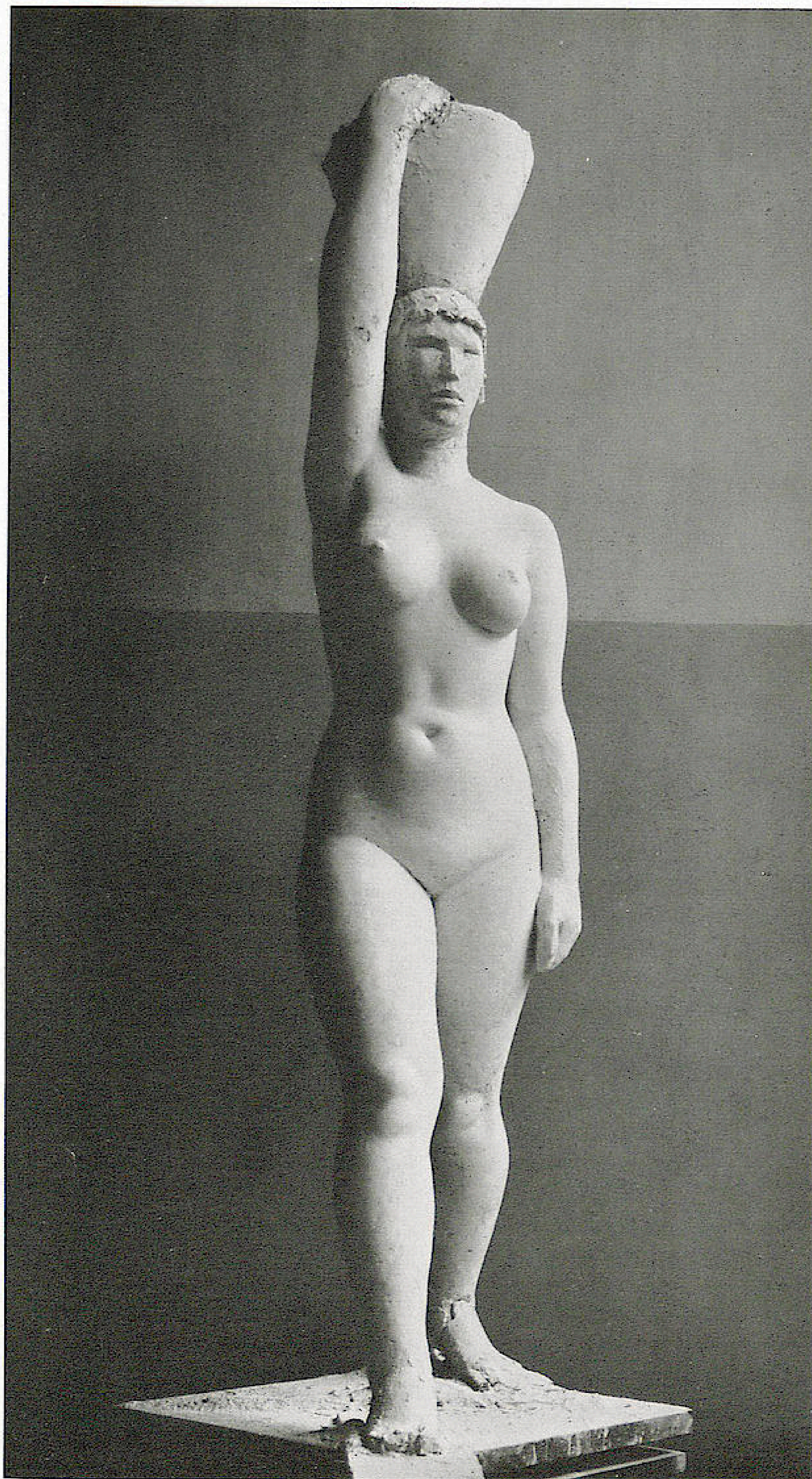
ZIEHENDE
WILDGANS

MORI SOSEN (1749—1821)
AFFEN. AUSSCHNITT



DER BILDHAUER WOLF DEMETER

Wenn das Gesamtbild der heutigen deutschen Bildhauerkunst etwas einheitlicher anmutet als das der gleichzeitigen Malerei mit der Fülle ihrer Gesichte, so liegt dies wohl wesentlich daran, daß für den Plastiker die handwerkliche Schulung und das technische Können in ein wenig stärkerem Maßstabe Voraussetzung für die gültige Leistung ist als beim Maler, der sich am liebsten sein persönliches Ausdrucksmittel selber schafft und mit dem erlernbaren Rüstzeug oft nicht viel anfangen kann. Gerade die Standfestigkeit auf dem Boden des handwerklich erworbenen Könnens und die strenge Lehre in einem



WOLF DEMETER
KORBTRÄGERIN



WOLF DEMETER
RELIEF

geschlossenen Schulverband haben auch im 20. Jahrhundert noch die Entfaltung großer Bildhauerpersönlichkeiten nicht nur nicht verhindert, sondern erst recht ermöglicht. Daß August Gaul einmal Hildebrandschüler war, sieht man seinen Geschöpfen nicht an.

Der Werdegang des jungen Bildhauers Wolf Demeter und die Summe des heute Erreichten zeugt von beruhigter und beruhigender Solidität des Schaffens. Der noch während der Gymnasialzeit in Berliner Ateliers lernende junge Plastiker ward Mitarbeiter des Bildhauers Hasemann. Hier mag er entscheidenden Anstoß empfangen haben. In einer Reihe von Pfeilerfiguren am Verwaltungsgebäude der Berliner Autobusgesellschaft (Aboag) in Treptow bewies er unter Hasemanns Leitung ernsthaftes Können, gesunden Kunstverstand und lebhaftes Gefühl für das Handwerkliche. Menschliche Figur aus Ziegeln modelliert, so lebendig und ausdrucksvoll modelliert, daß sie nicht als „dekorative Architekturplastik" wirkt, aber sich dem architektonischen Gesetz sinngemäß einfügt, dies war eine wohl harte, aber sehr erfolgreiche Schule. Demeter ging dann nach Griechenland, um sich anzusehen, was es mit den Meisterwerken des hellenischen Meißels auf sich habe. Der Meißel regte ihn mächtig auf, und so arbeitete er monatelang als Steinmetz in den Brüchen des Hymettos, lernte das Material kennen, lernte Steinschneiden und Steinsägen, Bohren und Hauen, Polieren und Gravieren. Mit diesen Erfahrungen ausgerüstet begab er sich in die Nähe Maillols, in dessen Werk ja auch das unverwüstliche Erbe der Antike wieder lebendig geworden ist. Der Jüngere verstand den Meister, ohne daß viel geredet wurde, aber der Meister verstand auch den Schüler, wenn man hier noch von „Schüler" überhaupt sprechen kann. Denn das Wesentliche, das Einzige, worauf es ankommt, die Frage, wie man aus Natur Kunst macht, kann man ja nicht lehren. Was der Vorbildliche dem Strebenden vermitteln kann, ist, außer dem Beispiel auf dem Gebiete des beinah Moralischen, nur Hinweis, Bestätigung und gelegentlicher Rat im Handwerklichen,

WOLF DEMETER
PORTRÄTBÜSTEN



MÄDCHENKOPF, MODELLIERT



FRAUENKOPF
IN STEIN GEHAUEN

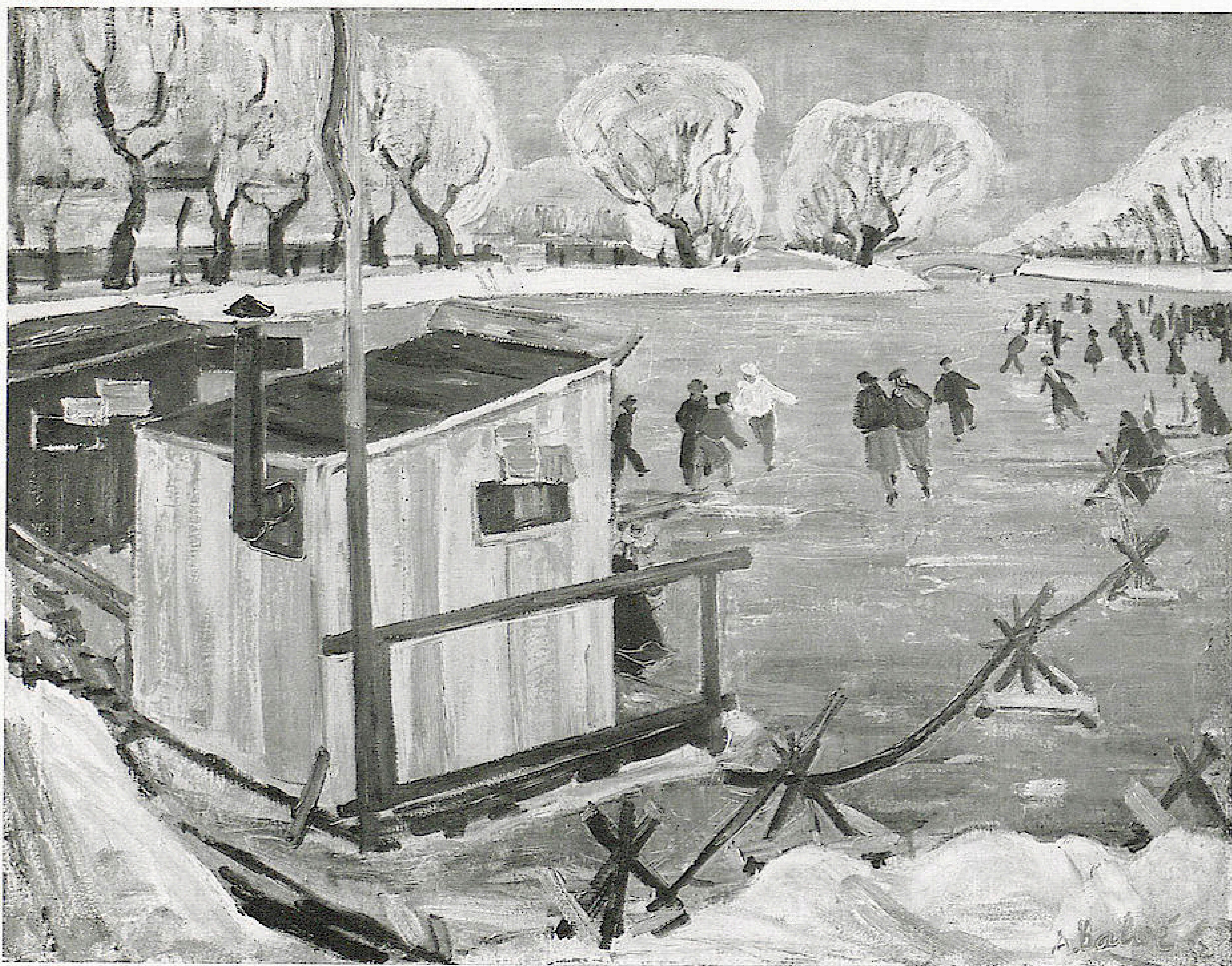
wenn sich der Lernende auf eigene Füße stellen will und gestellt hat. Vergleicht man den modellierten Kopf eines Mädchens mit dem „gehauenen" Kopf einer Frau, so sieht man, wohin der Weg bei Demeter führt und welche Möglichkeiten seinem Schaffen erlaubt sind. Den Ausdruck des Lebendigen hat er sich gerettet, trotzdem sein Stil dann strenger wurde. Auch in den aus dem Stein gehauenen Reliefs, in denen ein leiser Rhythmus und eine plötzlich an den Maler Bonnard gemahnende naive Grazie bezaubert, lebt ebensoviel gefühlvolle, bewegliche Modellierung des Einzelnen und „gesehene" Ausdrucksschönheit wie beherrschte Baumeisterlichkeit im Ganzen. Die Empfindung geht in undurchdringlicher Vermischung immer hin und her zwischen der auch körperlich spürbaren Erregung des Augenblicks und der gebannten Festigkeit der ruhenden Komposition. Das Heben und Senken einer Oberfläche, das Streichen und Streicheln und Glätten einer aus der Tiefe des Steins hervorkommenden organischen Einzelform hört genau in dem Augenblick auf, wo es nicht mehr dienendes Detail wäre, sondern vorgetäuschte Wirklichkeit. Die Form, immer sehr gut verstanden, suggeriert nur die Wirklichkeit, ihre

Stellung im Gefüge der Gesamtkomposition führt die Illusion zum gewünschten Ende.
Nun ist in letzter Zeit auch eine etwas überlebensgroße Freistatue fertig geworden, die Korbträgerin, das alte seit den Ägyptern herrschende, so einfache Grundthema der Plastik. Das Einfachste ist immer das Schwerste in der Kunst. Wie Demeter einen weiblichen Rumpf, der wegen der Zartheit und Unentschiedenheit seiner Flächen und der geringen Betonung der Gliederungen und der Scharniere viel schwerer ist als ein männlicher Torso, modellieren gelernt hat, wie lebendig und feinfühlig, zeigte schon der Frauenkörper ohne Kopf und Arme und Unterschenkel mit seiner bei aller Geschlossenheit der Gesamtform wie atmenden Oberfläche. Von dieser Sinnlichkeit in der Darstellung des Fleisches ist nun bei diesem größeren Thema nichts verloren gegangen unter der baumeisterlichen Arbeit. Eine menschliche Gestalt, eine stehende oder in ruhiger Schrittstellung befindliche Figur, monumentalisieren, architektonisch behandeln, so daß sie zunächst als Raumgröße empfunden wird — dies kann man heute auf allen Akademien lernen, muß es auch lernen. Aber da fängt das Künstlerische heute noch gar nicht an. Es handelt sich darum, innerhalb dieser Architektonik der Gestalt soviel Ausdruck des inneren plastischen Lebens, soviel sichtbare Sinnlichkeit der Modellierung und der Oberfläche zu zeigen, daß der Verwandlungsprozeß, durch den in der anschauenden Phantasie der Künstler zur Gestaltung kam, auch den Betrachter in phantasievoll nachschaffende Tätigkeit versetzt. Diese Statue der Korbträgerin ist so lebendig wie standfest, so rund wie beweglich, so plastisch ausdrucksvoll wie baumeisterlich im Gleichgewicht.

E. Waldmann



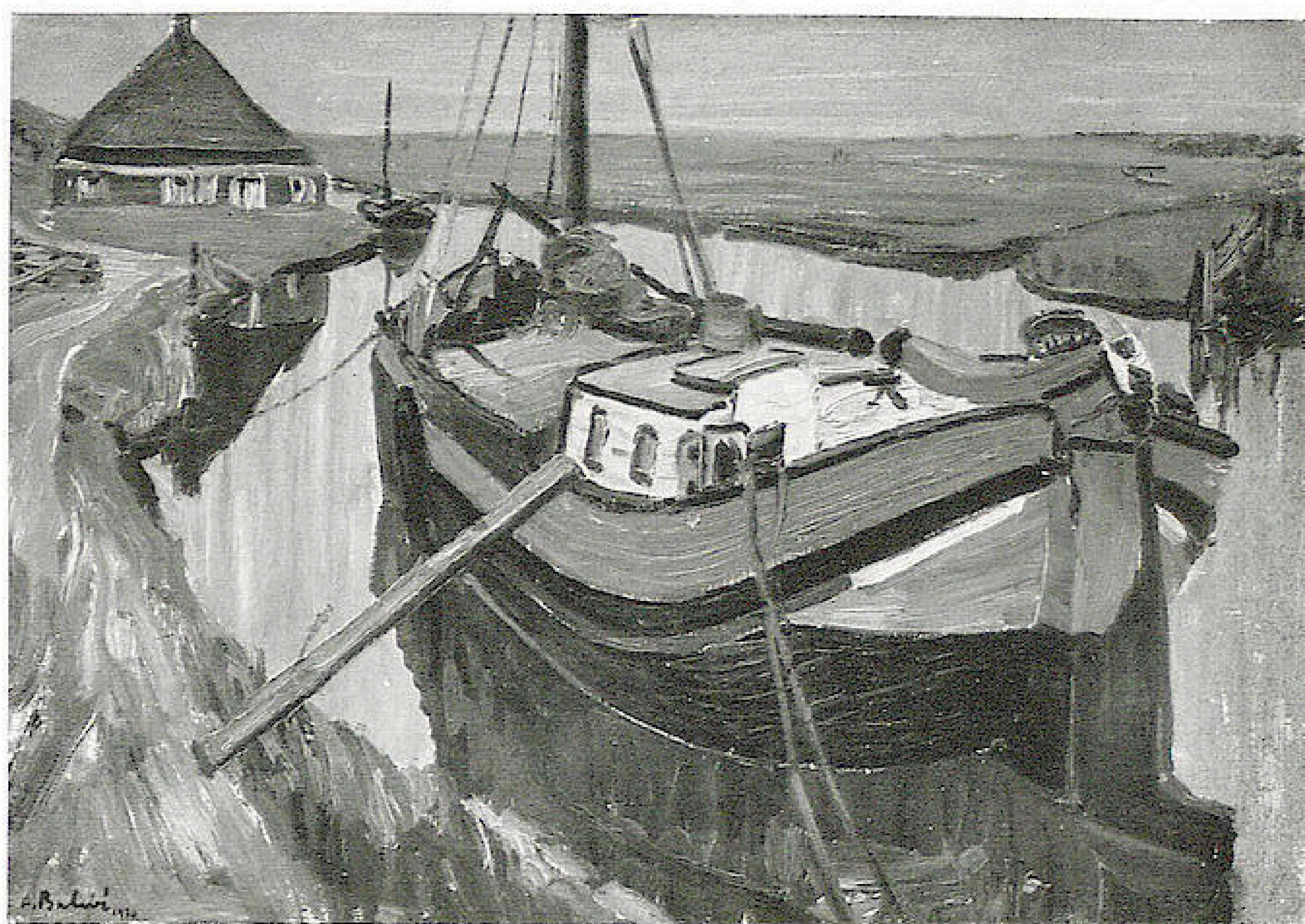
WOLF DEMETER
RELIEF



ARNOLD BALWÉ. EISLAUF

ARNOLD BALWÉ

In erstaunlich kurzer Zeit hat sich der jetzt in der Mitte der Dreißig stehende Arnold Balwé einen von der Öffentlichkeit immer mehr geachteten und beachteten Namen geschaffen. Die Staatsgalerie und die Städtische Galerie in München erwarben Gemälde von ihm. Man lernte ihn in München näher durch zwei Sammelausstellungen der Galerie Heinemann kennen. Aber auch im Ausland wurde man auf ihn aufmerksam. Eine Sammelausstellung bei W. H. Hofstee Deelmann in Amsterdam, Oktober 1931 brachte Balwé die Anerkennung auch der holländischen Kritik. Man rühmte sein einfühlendes Verständnis für die leichtere, hellere Atmosphäre des Südens in Landschaften aus Südfrankreich und Italien, für die schwerere, gesättigtere und dunklere des Nordens in breiter und behäbiger gemalten Landschaften aus Nord-Holland und Zeeland.
Balwé ist am 29. März 1898 in Dresden zur Welt gekommen. Aber er verbrachte dann sehr bald seine früheste Jugend in Durban, Süd-Afrika, wo sein Vater niederländischer Konsul geworden war. Zum Schulbesuch jedoch kam er mit seiner Mutter u. a. nach München, Burghausen und Würzburg. Balwé sollte zunächst Ingenieur, dann Farmer werden. Aber nach zwei Jahren der Vorbereitung zu diesen Berufen, fest entschlossen, Maler zu werden, ging Balwé für ein Semester an die Antwerpener Akademie, dann auf die Wanderschaft nach Italien. Trotz mehrfacher Unterbrechungen infolge Verlustes des ganzen Vermögens beharrte Balwé auf seinem Ziel, arbeitete von 1922 bis 1929 bei Professor Caspar zunächst in der Debschitzschule, dann an der Münchener Akademie der bildenden Künste. Wiederholte Studienreisen führten ihn nach Holland, England, Frankreich, Italien usw. Auch stellte er jährlich bei der Münchener Neuen Secession, der Stuttgarter Secession, dem Deutschen Künstlerbund u. a. m. aus.



ARNOLD BALWÉ
SCHIFF IM KANAL

Mag man in manchen frühen Werken Balwés naturgemäß eine Berührung mit seinem Lehrer verspüren, mag auch ihm, wie so vielen, die Bekanntschaft mit Werken van Goghs zum stärksten Erlebnis geworden sein, sehr bald wußte sich Balwé einen durchaus persönlichen Stil zu erwerben. Man darf von Balwé sagen, daß er, stets von dem optischen Reiz des farbigen Erlebnisses ausgehend, in Farben denkt. Und zwar in Farben von ungemeiner Leuchtkraft. Denn auch dann, wenn etwa in dem so wuchtigen Gemälde eines „Schiffes im Kanal“ das Kolorit eine schwerere, dunklere Tönung annimmt, leuchtet und sprüht es in köstlicher, reiner Frische aus solchen dunkleren Tiefen hervor. Gegenständlich wählt Balwé



A. BALWÉ
AM NYMPHENBURGER KANAL

Landschaften mit und ohne figürliche Staffage, einfache, ruhige Existenzbilder, aber auch Stilleben, Blumen und Bildnisse. Anfänglich erscheinen diese Bilder in dichter und bestimmter geschlossenen Flächen aufgemauert. Nach und nach wird das kompositionelle Gefüge mehr aufgelockert, steigern sich die breit sich den Formen anschmiegenden Farben, heller und strahlender werdend, zu einem jubelnden Hymnus der Sonne und der sonnig heiter lachenden Natur. Die Bilder sind nicht nur von einem spürbar klingenden, wohlig bewegten Rhythmus erfüllt, sondern auch von einer stets das Gegenständliche in seiner sogar oft gerundeten, plastischen Erscheinung wahrenden, zwingenden räumlichen Weite. Immer sorgt die Harmonie der Farbabstufungen selbst dann, wenn alle Formen in stürmende, zuckende und vibrierende Bewegung im hellsten und durchsichtigsten Flimmern und Vibrieren des Lichtes übergehen und zu verströmen drohen, dafür, daß die Komposition trotz allem erregt Bewegten ihre Ruhe im Gesamteindruck durchaus bewahrt. Mögen die pastos gemalten, schwingenden, wuchtenden Linien und Flächen noch so stark von der Vehemenz der Ausdruckskraft erfüllt sein, sie führen niemals zur Formzertrümmerung. Wie etwa nordische oder holländische Bauernhäuser sich in schwerer, lastender Gedrungenheit dem schweren und fetten Boden einschmiegen, wie südliche Bauten in bunterer Farbigkeit, in elegant bewegter Weise dem Leben und Weben der Atmosphäre mit rascherem Pulsschlag sich angleichen, ja wie die Sonne des Südens alles Landschaftliche mit ihrem heißen Atem erfüllt und sengt, vermag man Balwés Bildern als durchaus charakteristisch und charakterisierend nachzurühmen. Bei aller so außerordentlich sinnlichen, stolzen, männlichen und unmittelbaren Anschauungskraft weiß Balwé aber seiner Palette ebenso häufig auch die zärtlichsten und liebenswürdigst flüssigen Klänge zu entlocken. Immer geht es um das Erlebnis des jeweiligen Charakters einer Landschaft und der jeweiligen, mit diesem übereinstimmenden Luftatmosphäre. Dabei vermeidet Balwé gern die größeren Effekte und begnügt sich, nie das Erlebnis forcierend, mit stimmunggebender, schlichter und unmittelbarer Naturschilderung, groß gesehen und erlebt trotz aller Schlichtheit, wahr und echt, weil aus engster Naturverbundenheit heraus entstanden. Es ist eine Freude, den Künstler auf seinem bisherigen und ferneren Weg zu verfolgen. Denn er führt aufwärts.

Hermann Nasse

THÉO VAN GOGHS BRIEFE AN SEINEN BRUDER VINCENT

Den Briefen Vincent van Goghs, diesem erschütternden document humain, das in den drei 1928 in zweiter Auflage bei Paul Cassirer, Berlin, erschienenen Briefbänden vollständig vorliegt, sind jetzt die Briefe des Bruders Théo als wichtigste Ergänzung zur Seite getreten. Sie sind vor kurzem erstmals durch Théos Sohn, V. W. van Gogh, publiziert worden (Wereldbibliothek, Amsterdam). Die meisten Briefe Théos, der seinem Bruder ein halbes Jahr später in den Tod folgte (1891), sind verlorengegangen. Erhalten sind nur die jetzt veröffentlichten 41 Briefe aus den Jahren 1888—1890. Davon stammen nur drei Briefe aus der Zeit vor der Tragödie in Arles (Weihnachten 1888); die übrigen hat Théo an den Bruder geschrieben, als dieser in der Anstalt in St. Remy und bei Dr. Gachet war. Er ist immer bedacht, den kranken Bruder nicht zu beunruhigen. Ein klarer, besonnener Mensch spricht aus diesen Briefen, die man zusammen mit denen des Bruders lesen muß, um die ganze Sorgfalt, Geduld, die bedingungslose Bereitschaft für den Maler, an dessen Schaffen er felsenfest glaubt, herauszufühlen. Die Ausgabe der Briefe setzt auch der Gattin Théos, Johanna Gesina van Gogh-Bonger, ein Denkmal, die Vincents Werk und Briefe betreut hat; das Lebensbild, von dem Sohn geschrieben und erstmals in der dreibändigen deutschen Ausgabe der Briefe abgedruckt, ist auch der holländischen Ausgabe der Briefe Théos in französischer Sprache beigegeben. Wir geben zwei Briefe Théos auszugsweise in Übersetzung aus dem Französischen. Der erste ist die Antwort auf Vincents Brief vom 20. Oktober 1888 (Briefe III, Nr. 542), in dem er schreibt: „Ich kann nichts dafür, daß sich meine Bilder nicht verkaufen. Einmal wird der Tag kommen, da wird man sehen, daß sie mehr als den Preis der Farbe wert sind und mein ganzes erbärmliches Leben, das ich daran hängte ... Meine Schulden sind so groß, daß, wenn sie einmal bezahlt sind, und ich glaube, daß mir das gelingen wird, dann die Anstrengung, Gemälde zu schaffen, mein ganzes Leben aufgezehrt haben wird; dann wird es mir scheinen, daß ich gar nicht gelebt habe ... Man muß rechnen. Die Wahrheit ist, daß ein Mensch 50 Jahre lebt und 2000 Mark jährlich ausgibt, d. h. 100000 Mark verbraucht, dann muß er für 100000 Mark verdienen, also muß man 1000 Gemälde zu 100 Mark in seinem Künstlerdasein machen, und das ist sehr, sehr hart, wenn das Bild 100 Frs. wert ... Ich glaube, eines Tages werde auch ich verkaufen, aber Dir gegenüber bin ich so im Rückstande, ich gebe alles aus und bringe nichts herein.“

(Fortsetzung Seite 306)



CHRISTOF DREXEL. BLUMENFRAU

Neuerwerbung der Nationalgalerie Berlin



AENNE BIERMANN
BETRACHTUNG. PHOTOGRAPHIE

MODERNE PHOTOGRAPHIE

II. ARBEITEN VON AENNE BIERMANN

Wir setzen heute unsere in Nr. 7 begonnene Veröffentlichung von Spitzenleistungen moderner Lichtbildkunst fort und zeigen ein paar schöne Blätter aus dem reichen photographischen Werk von Aenne Biermann. Alle die unwiderleglichen Beweise dafür, daß Photographie niemals Kunst, niemals eine „schöpferische Leistung“ sein kann, klingen vor solchen Blättern etwas unbillig eifernd und pedantisch. Gewiß darf die Grenze zwischen manueller Graphik und mechanischer niemals verwischt werden. Photographie ist toto coelo etwas anderes als Zeichnung oder Malerei. Aber man vergleiche doch nur einmal Photographien aller Art miteinander: wer überhaupt ein Gefühl für Rangordnung hat, wird auch hier die gleichen Qualitätsunterschiede feststellen, die in unendlich vielen Abstufungen von der herben Kunst aus erster Hand herabführen bis zum verlogen sentimentalen Kitsch. Auch in der Photographie gibt es noch andere Qualitäten als technische; wer zu ihrer Bezeichnung das vieldeutige Wort künstlerisch vermeiden will, mag hier von ästhetischer Qualität sprechen; doch auch dieses Wort läßt ja so viele Deutungen zu, daß man durch diesen Tausch dem Sachverhalt nicht um einen Schritt näherkommt.

AENNE BIERMANN
AKT. PHOTOGRAPHIE



Ästhetisch in der allgemeinen Bedeutung von wohlgefällig ist ja zweifellos jedes gute Lichtbild. Man kann, ohne das Gegenständliche ins Auge zu fassen, auf die feine Abstufung der Halbtöne, auf die starken klingenden Gegensätze von Hell und Dunkel achten oder den rhythmisch wogenden Linienfluß und die große Arabeske der Gesamtkomposition genießen. Man kann das besonders bei den Photos der Aenne Biermann; gerade darin spürt man ihre ungewöhnliche Musikalität; denn sie war auf dem besten Wege, Musikerin von Beruf zu werden, als sie plötzlich in den Bann der Photographie geriet.

Aber das musikalische Element hat hier nicht nur zu flächenhaften, ornamentalen Gebilden geführt, sondern hier ist wirklich eine eigenartige Welt entstanden, eine Welt, die seltsam ist, aber doch natürlich und überzeugend, so daß wir uns in ihr zu Hause fühlen. Diese kleine Welt ist nicht bestimmt durch ein besonderes Stoffgebiet; es ist ja auch in der Malerei nicht entscheidend, ob jemand Landschaftsmaler, Marinemaler, Tiermaler oder dergleichen ist. Von der eigenartigen Welt eines Künstlers kann man nur sprechen, wenn er eine originelle Art hat, die Dinge zu sehen, und wenn diese Art, die sich in seinen Werken manifestiert, ansteckend wirkt, so daß wir den Dingen aus dieser eigenartigen persönlichen Welt selbst auf Schritt und Tritt zu begegnen glauben. Die Arbeiten von Aenne Biermann haben etwas davon. Sie haben alle eine bestimmte Physiognomie, einen besonderen Duft, einen eigenartigen Klang, und ich glaube, daß es mehr als eine Assoziation ist, wenn ich bei diesen Blättern etwas von dem Klang einer dunklen Altstimme zu hören glaube; aber umgekehrt ist es mir auch oft schon so gegangen, daß ich beim Spazierengehen oder auf einer Wanderung durch ein naturwissenschaftliches Museum plötzlich stehengeblieben bin und gedacht habe: das wäre etwas für Aenne Biermann, das ist ein Gegenstand aus ihrer Welt.

Ob man nun dem Urheber einer solchen kleinen Schöpfung eine schöpferische Leistung zubilligt oder nicht, das ist doch schließlich nur ein Streit um Worte.

AENNE BIERMANN
DUNSTIGER MORGEN AUF HIDDENSEE





AENNE BIERMANN
STUDIE. PHOTOGRAPHIE

GOETHES URERSCHEINUNGSLEHRE UND DER SURREALISMUS

1932 jährte sich der Todestag Goethes zum hundertstenmal; nie ist Goethe lebendiger gewesen als heute. Ich glaube nachweisen zu können, daß zur neuesten französischen Kunstrichtung, zum Surréalisme, gerade von der Geheimweisheit des alten Goethe, von seiner Urerscheinungslehre aus, überraschende Brücken führen.

Ich will zunächst versuchen, von dieser Urerscheinungslehre einen Begriff zu geben. In den Materialien zur Geschichte der Farbenlehre hat Goethe einmal besonders klar Art und Bedeutung der Urerscheinung bestimmt, und zwar so: „Wer nicht gewahr werden kann, daß ein Fall oft tausende wert ist und sie alle einschließt, wer nicht das zu erfassen und zu ehren imstande ist, was wir Urphänomen genannt haben, der wird weder sich noch andern jemals etwas zur Freude und zum Nutzen fördern können". Die Urerscheinung soll ein Fall für tausende sein. Ein glücklicher Fund aus „Eckermanns Gesprächen mit Goethe" wird zeigen, wie Goethe bei Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst die Urerscheinung sieht und herausarbeitet. Beispiele sind immer eindeutiger als alle Theorie. Hören wir, was Goethe seinem Famulus über Delacroix' „Faust und Mephisto" zu sagen hat.

Faust und Mephisto reiten auf dem gedachten Stich sausend am Hochgericht vorbei, um Gretchen noch rechtzeitig aus dem Kerker zu befreien. „Sie reiten so schnell, daß Faust Mühe hat sich zu halten; die stark entgegenwirkende Luft hat seine Mütze entführt, die, von dem Sturmriemen am Halse gehalten, weit hinter ihm fliegt." „Der überirdische Reiter (Mephisto) sitzt leicht und nachlässig im Gespräch zu Faust gewandt; das entgegenwirkende Element der Luft ist für ihn nicht da, er wie sein Pferd empfinden nichts, es wird ihnen kein Haar bewegt. Da muß man doch gestehen, daß man es sich selbst nicht so vollkommen gedacht hat."

Dazu wäre hier im voraus zu bemerken, daß Künstler nicht Begriffe, sondern Ideen gestalten. Der Begriff ist etwas Durchschnittsmäßiges, Konventionelles; die Idee aber etwas Einmaliges, Schöpferisches. Der Begriff zieht alles Besondere ab; die Idee als Trieb- und Keimkraft erfüllt aber gerade die sinnliche Erscheinung bis an die äußerste Oberfläche von innen mit flutendem Leben. Der Begriff ist starr, tot, statisch; die Idee aber ist beweglich, lebendig, dynamisch. Gestalten heißt, die Idee in der sinnlichen Einzelerscheinung sichtbar machen. Bei Delacroix' Stich handelt es sich um Gestaltung der Idee des Mephisto, der ein höheres, ein Geisterwesen ist. Faust und sein Pferd geben die Grundlage für diese Gestaltung. Sie sind das Durchschnittsmäßige im Sinne des „Begriffs": natürliche Wirkung der Luft bei solcher sausenden Bewegung. Mephisto und sein Pferd sind das schöpferisch Einmalige im Sinne der „Idee", indem sie das Erwartete, Regelgemäße durchbrechen: die entgegenwirkende Luft hat keine Macht über sie. Zugleich ist aber die Erscheinung Mephistos „ein Fall für tausende", d. h. eine Urerscheinung: wenn bei dieser rasenden Flucht der entsprechend starke Luftstrom keine Gewalt hat über Mephisto und sein Geisterpferd, dann wird das erst recht nicht der Fall sein, wenn die äußere Ursache, der entgegenwirkende Luftstrom nämlich, kleiner ist: alle diese gewöhnlichen Fälle, „gemeine Phänomene" nennt sie Goethe sonst, sind in diesem „eminenten Fall", in diesem äußersten Fall mitenthalten, wenn auch nur keimartig. Entscheidend ist, daß die innere Keim- und Triebkraft, die Idee selbst, auf diese Weise sichtbar wird. Daß Delacroix den Normalfall (Faust und sein Pferd) der Gegensatzwirkung wegen mitdargestellt hat, war nicht notwendig für den Eindruck; aber mitgedacht wird dieser Normalfall immer, weil er das zunächst Erwartete ist.

Nun möchte ich, um Zeit und Raum zu sparen, unvermittelt ein paar Analysen moderner Surrealistenbilder bringen. Es wird sich zeigen, daß sie genau in der selben Weise geformt sind. Ich beginne füglich mit dem Vater des Surréalisme, mit Henri Rousseau. Es gibt von ihm ein Bild „Schlafende". Situation: witternder Löwe mit glühenden Augen im Wüstensand bei Vollmond vor einer Schlafenden in steif gefaltetem Gewand, einen Stab im Arm, Laute und Krug neben sich. Das Durchschnittsmäßige, Natürliche, Erwartete in solcher Gefahr wäre sinnlose Angst. Für die selig lächelnde Ruhe der menschlichen Gestalt in diesem „äußersten Fall" der Gefahr gibt es nur eine innere Ursache: die Idee des Schlafes; sie ist sichtbar geworden.

Einer der Führer der jungen Pariser Surrealisten ist der Rheinländer Max Ernst. Bezeichnend für ihn ist etwa der Holzschnitt „Aufregung" aus der Folge La femme cent têtes. Hier ist die Übereinstimmung mit Delacroix' Stich zunächst vielleicht noch auffallender, weil der Normalfall ebenfalls mit dargestellt ist. Im Mittelgrund des Ernstschen Holzschnittes sieht man nämlich in einem Raum einen Mann und eine Frau in der größten „Aufregung"; denn links im Hintergrund schicken sich offenbar Räuber zu einem Überfall an. Die Frau zerrauft sich die Kleider, während der Mann eine Waffe bereit macht. Alles das ist durchaus zu erwarten, ist natürlich und entspricht dem Durchschnittsverhalten. Aber die beiden sind nicht allein in dem Raume: im Vordergrund

liegt der fast klassisch gezeichnete Akt einer nackten Frau. Sie wird von einem gerade noch sichtbaren Löwen angefallen; aber sie scheint an allem Geschehen gänzlich unbeteiligt zu sein. Von dieser Gestalt nun geht die eigentliche Wirkung des Bildes aus. Gerade diese unnatürliche Ruhe in der entgegengesetzten Lage von äußerster Gefahr: das macht den fast geisterhaften Eindruck. In dieser Beziehung erinnert das Werk durchaus an Delacroix' Stich, wo das Geisterartige Mephistos ebenfalls durch die gänzliche Unberührtheit bei sausendem Ritt hervorgerufen wird. Auch darin gleichen sich, wie gesagt, beide Bilder, daß neben den „äußersten Fall" der Durchschnittsfall gesetzt wurde. Das Bild höchster Gefahr hat bei Rousseau eine Ursache, und zwar eine innere Ursache (die mit der Idee identisch ist): Schlaf! Warum aber ist die Frau bei Ernst unbeteiligt? Ernst kann darauf keine Antwort geben. Genau wie man von Cézanne die Deformationen als Selbstzweck abgeschrieben hat, obwohl der Meister unter ihnen litt und sie nur zugestand, weil sie sich zwangsläufig aus den Ähnlichkeitsbeziehungen der Bildteile untereinander als „Unwahrheit jeder Form" (Goethe) ergaben: genau so schreibt man jetzt in Deutschland das Schema Henri Rousseaus ab, ohne zu beachten, daß aus dem billigen Schema erst dann Kunst wird, wenn eine Natur dahintersteht, die zur Offenbarung drängt.

E. DELACROIX
Aus den Illustrationen zum „Faust"



Faust und Mephisto reiten am Hochgericht vorbei

des Rheinländers ist also nach denselben Gesetzen der Urerscheinung gebaut wie das des großen Franzosen; aber es bleibt ein unbefriedigender Rest sowohl beim Vergleich mit Delacroix als auch mit Henri Rousseau.

Das vom Standpunkt des Durchschnittsfalles Unnatürliche Mephistos löst sich bei Delacroix vom Blickpunkt der darzustellenden Idee als etwas zu tiefst Natürliches auf: Mephisto ist ein Geist, soll als solcher dargestellt werden; denn es ist ihm natürlich, sich — unnatürlich zu geben. Noch schlimmer wirkt Max Ernst neben Henri Rousseau: bei diesem hat der Löwe in der Wüstenlandschaft einen Sinn; wie kommt er aber bei Max Ernst in das Zimmer zu der nackten Frau? Auch die selige Sorglosigkeit in Als Beweis für diese Behauptung darf ich noch ein Bild von Herbert Condrus anführen, das unter der Bezeichnung „Warenausgabe" auf der vorjährigen Berliner Kunstausstellung im Schloß Bellevue zu sehen war: Gegensatz höchst erregter und bewegter Kunden, die ihre Waren haben wollen, zu dem ausgebenden Warenhausmädchen, das wie eingeschlafen wirkt, besonders durch die buddhistisch geschlossenen Augenlider. Dem Künstler schwebte wohl eine Natur vor, die (bei aller Fixigkeit) Sicherheit und ruhiges Blut gerade in einer aufregenden Lage wirklich zeigen kann. Aber bemerkt man bei Condrus und Ernst wenigstens Gestaltungsabsichten. Erwähnt sei schließlich noch, was ich nachträglich durch Klaus Mann (Auf der Suche nach einem

Wege, 1931) über die von ihm aufgesuchten literarischen Surrealisten Frankreichs erfahre: „Ihre Dichtung steht der deutschen Romantik ebenso nahe wie dem Dadaismus, den wir erlebt haben; außerdem aber der Psychoanalyse. Achim von Arnim ist einer ihrer Lieblingsautoren." Die von mir nur gefühlte Beziehung der jungen Maler zu Delacroix ist mir danach verständlicher, auch die führende Stellung eines Deutschen wie Max Ernst.

Karl H. Herke

THÉO VAN GOGHS BRIEFE AN SEINEN BRUDER VINCENT

(Fortsetzung von Seite 298)

Der zweite Brief fällt in die Zeit, während der Vincent in St. Remy ist. Vincent antwortet auf Théos Brief am 19. Juni (Nr. 582, Bd. III der Briefe).

Théo van Gogh an den Bruder

27. Okt. 1888

... Aus Deinem Briefe sehe ich, daß Du krank bist und Dir viele Sorgen machst. Ein für allemal muß ich Dir dies sagen: Ich will es so betrachtet haben, als ob die Geldangelegenheit und der Bilderverkauf und die ganze finanzielle Seite nicht bestände oder vielmehr nur wie eine Krankheit. Da es sicher ist, daß vor einer beträchtlichen Revolution oder wahrscheinlich mehreren Revolutionen die Geldfrage nicht verschwinden wird, muß man sie behandeln wie die Windpocken, wenn man sie bereits hat. Das heißt, man muß gegen das Unglück, das daraus entstehen könnte, Vorsichtsmaßregeln treffen, aber sich im übrigen nicht gallig ärgern. Du denkst in letzter Zeit viel zu viel daran, und obschon es für ein Unglück keinerlei Anzeichen gibt, leidest Du daran. Mit dem Unglück meine ich die Armut, und um nicht in sie zu kommen, muß man ruhig weitergehen, alle Exzesse und anderen Krankheiten so gut wie möglich vermeiden. Du sprichst von Geld, das Du mir schuldest und das Du mir wiedergeben willst. Ich weiß nichts davon. Ich möchte, daß Du einmal dahin kommst, solche Vorurteile nicht mehr zu haben. Ich muß für Geld arbeiten. Wir haben alle beide nicht viel und sollten uns nicht zu viel auf den Nacken laden, aber auch das in Betracht gezogen, können wir uns noch einige Zeit halten, auch ohne jeden Verkauf. Wenn Du das Bedürfnis hast, ganz für Dich zu arbeiten, nun gut, sag es mir, ich denke, wir können trotzdem durchkommen. Aber Deine Rechnung mit so viel Bildern zu je 100 Francs verstehe ich nicht. Wenn sie nur 100 Francs kosten sollen, sind sie gleich gar nichts wert, denn diese unvornehme Gesellschaft braucht sie nicht. So laß es uns machen wie sie selbst: auch wir brauchen sie nicht; ist nicht ein Gewarnter Zweie wert?* Wenn Du etwas für mich tun willst, dann mache weiter wie bisher und bringe einen Kreis von Künstlern und Freunden zusammen, wozu ich allein ganz unfähig bin, was Du aber, seit Du in Frankreich bist, schon fertig gebracht hast. Ist es nicht so, daß immer die Künstler den Anfang machen, die anderen aber nachfolgen werden, wenn wir ihrer bedürfen, in dem Augenblick nämlich, wo wir nicht mehr wie jetzt arbeiten können? Ich bin davon felsenfest überzeugt. Du weißt nicht, wie wehe Du mir tust, wenn Du sagst, Du werdest einst so viel gearbeitet haben, daß es Dir scheine, als habest Du gar nicht gelebt. Das ist gewiß nicht wahr, denn gerade Du lebst wie die Großen und Edlen. Aber gib mir um Himmels willen Nachricht, damit ich nie fürchten muß, Du seist in Not oder krank gewesen, weil Dir das Brot zum Leben fehlte.

*) franz. Sprichwort.

16. Juni 1889.

Mein lieber Vincent!

... Deine letzten Bilder haben mir viel zu denken gegeben über die Geistesverfassung, in der Du sie gemalt hast. Es ist in allen eine Macht der Farben, wie Du sie noch nie erreicht hattest, was ihnen eine seltene Qualität gibt, aber Du bist noch darüber hinausgegangen, und wenn es solche gibt, die das Symbol durch Vergewaltigung der Form suchen, so finde ich es in vielen Deiner Bilder als bewußte Expression Deiner Gedanken über die Natur und die Lebewesen, denen Du Dich so stark verbunden fühlst. Aber wie muß Dein Kopf gearbeitet haben und wie hast Du Dich vorgewagt bis zu dem Punkt, wo das Schwindelgefühl unvermeidlich ist. Darum, mein lieber Bruder, wenn Du mir sagst, daß Du von neuem arbeitest, was mich einerseits erfreut, weil Du darin ein Mittel findest, über den Zustand hinwegzukommen, dem so viele Unglükliche verfallen, die in dem Hause, wo Du bist, gepflegt werden, denke ich doch auch mit einiger Unruhe daran, denn vor Deiner vollkommenen Gesundung solltest Du Dich nicht in diese mysteriösen Bereiche vorwagen, die man, wie es scheint, zwar streifen, in die man aber nicht ungestraft eindringen kann. Strenge Dich nicht mehr als nötig an, denn wenn Du auch nur einen einfachen Bericht von dem, was Du siehst, gibst, so sind auch darin schon genug Qualitäten, daß Deine Bilder bleiben. Denke doch an die Stillleben und Blumen, die Delacroix malte, als er aufs Land zu G. Sand ging. Allerdings kam bei ihm nachher eine Reaktion, als er die „Erziehung der Jungfrau" malte, und es ist nicht gesagt, daß Du nicht später, wenn Du es so machst, wie ich rate, ein Meisterwerk schaffen wirst.....

ANDRÉ DERAIN
BASILIKA VON ST. MAXIMIN

Phot. Paul Guillaume, Paris

BILDER AUS DER PROVENCE VON ANDRÉ DERAIN

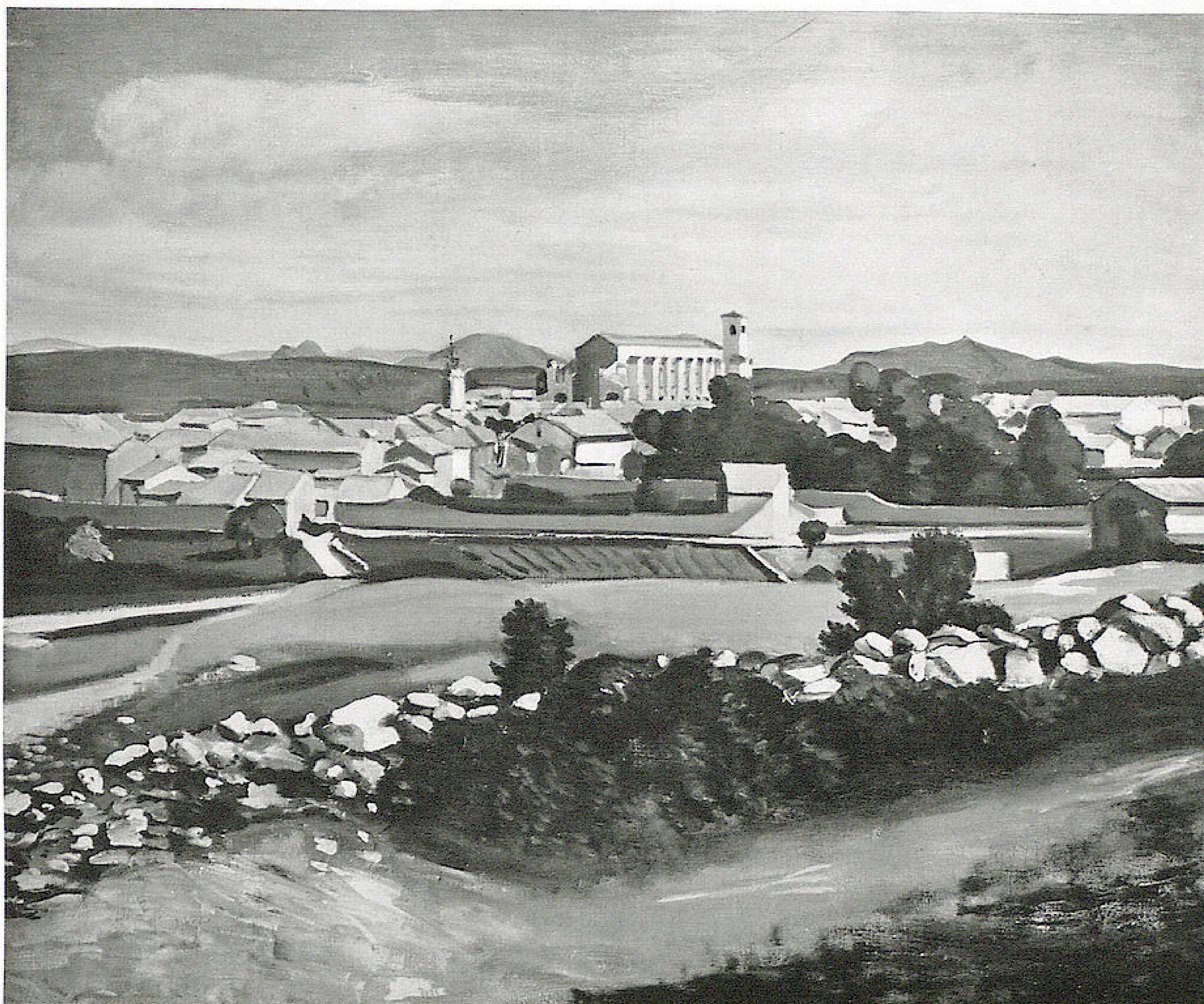
Über Derains Kunst ist im Laufe der Jahre vieles gesagt und geschrieben worden. Doch die Zeit hat manche Korrektur daran vorgenommen, hat einen dicken Schlußstrich unter manches Urteil gezogen.

Nach mehr als einem Menschenalter Arbeit muß schließlich ein Resultat vorliegen, das — positiv oder negativ — eine entschiedene Stellungnahme erlaubt. Derains Kunst steht nicht mehr im Zeichen des Versuchs, sondern in dem der Reife. Man begnügt sich nicht mehr mit der Zukunftsmusik und hält sich an die in gewissem Sinne definitive

ANDRÉ DERAIN
AUS DER UMGEBUNG VON ST. MAXIMIN



Phot. Paul Guillaume, Paris



Phot. Guillaume, Paris

ANDRÉ DERAIN
SAINT-MAXIMIN

Wirksamkeit der gegenwärtigen und zukünftigen Leistungen seines Pinsels. Und obige Winterlandschaften fallen unter diese Kategorie.
Es sei deshalb in großen Zügen die Entwicklung seiner Malerei skizziert. Heute, da zeitlicher Abstand die Kontraste dämpft und die Zusammenhänge sehen hilft, erscheint einem der Gegensatz zwischen den einzelnen Schaffensetappen als die fatale Folge eines Temperaments, das auch den launischen Stilwechsel, die brüsken Wendungen in seinem Werk erklärt. Eben diesem Temperament entsprach jener Wissenshunger, der den jungen Maler durch alle Museen Europas trieb, um den Alten hinter das Geheimnis ihrer Palette zu kommen. Bald war ihm von den Primitiven bis zu den Großen der Renaissance keiner mehr fremd und die Erinnerung an diesen Anschauungsunterricht hallt als mehr oder weniger tönendes Echo in seinen Bildern wider; Derains Häutungen sind bekannt. Er passierte zunächst die Cézannesche Einflußzone. Fritz Burger signalisiert diese Passage in seinem zur Zeit der großen Wende erschienenen Buche, das den Meister von Aix und den Berner Maler Hodler als die beiden Pole moderner Kunst voraussetzt. Burger prägte seinerzeit das Wort von den „Cézanne-Epigonen" und determiniert mit erstaunlicher Hellsichtigkeit den Unterschied zwischen dem Gestaltungsprinzip Cézannes und des jungen Derain an Hand konkreter Beispiele. „Bei Cézanne entwickelt sich die Stadt aus der Horizontale des Erdbodens, wo ihr Vertikalmotiv vorbereitet wird und in einzelnen Häusern bereits erscheint. Trotzdem Derain augenscheinlich bemüht ist, Cézanne an ‚Entgegenständlichung' seiner Details noch zu übertreffen, bleibt der Vordergrund doch eine Sache für sich, und durch diesen Kontrast wird eben die Stadt hier ein Körper für sich im Bilde." Burger zieht an anderer Stelle einen allgemeinen Schluß, indem er sagt: „Für Cézanne ist der Bildzusammenhang die Individualität, daher ist die Silhouette jeder Gestalt



Phot. Guillaume, Paris

ANDRÉ DERAIN
AUS DER PROVENCE

nicht bloß durch ihre eigene Wesenheit, sondern auch im Hinblick auf die nebenstehende gebildet, ohne Rücksicht auf irgendwelche Sonderrechte gegenständlicher Einzelheiten.... Derains Kunst stellt bis zu einem gewissen Grade einen Kompromiß dar insofern, als er von der Einzelerscheinung ausgeht und sich durch die Ähnlichkeit der Farbflecke und ihrer Grenzen die einfachen, unter sich ähnlichen Grundformen erarbeitet, durch die die Einzelerscheinung als das Produkt desselben Willens erkannt werden soll..."

Nach einem kurzen Gastspiel bei den „Fauves", deren Farbenrevolte Henri-Matisse konsequent zu Ende führt, fand Derain in der Formursprünglichkeit der Negerplastiken gemeinsame Berührungspunkte mit den Verfechtern des aufkommenden Kubismus. Daß er eine Zeitlang als „chef de file" der jungen Phalanx gegolten hat, beweist nur, daß sich am Start über den Ausgang eines Rennens niemals Genaues ermitteln läßt. Derains großes Assimilierungsvermögen hindert ihn zunächst daran, einem Problem ganz auf den Grund zu gehen. Sein Feinschmeckerauge hält nach anderm Weideland Umschau, und sein Talent erleichtert ihm das Wendemanöver.

Die oft zitierte Wandelbarkeit, die scheinbar im Zickzack verlaufende Entwicklung des Picassoschen Werkes ist anderer Natur. Picasso variiert ein Thema, solange es seine Phantasie anregt. Er holt aus einem Motiv heraus, was es an bildplastischen Eigenschaften besitzt. Eine Methode, die sich aus dem Vorgang selbst ergibt und weder gewollt ist, noch von außen kommt. Die Stücke wechseln, die Instrumentation wird reicher, aber es ist dieselbe Musik.

Die Derainsche Malerei der Vorkriegszeit ist eine Rekapitulation der Kunstgeschichte; die weise Referenz eines Rebellen, der den Feind vergeblich mit seinen eigenen Waffen zu schlagen sucht.

Der Krieg zwingt zu langer Schaffenspause, und die Polemik um die neue Malerei verstummt im Kanonendonner. — „Dada" erklärt kurzweg die Malerei für bankerott und die trüben Augen des leer gebluteten Europas nehmen die Mona Lisa mit der Schnurre als eine weitere Fügung des Schicksals hin. Der dadaistische Zwischenakt hatte, wie man heute weiß, keine katastrophalen Folgen. Braque,

Picasso, Léger setzten das einmal Begonnene fort; Matisse in seiner Art nicht minder. Ihr Jugendwerk bestätigte sich mehr und mehr in der Reife. Doch der Kreis der Amateure, das kunstbeflissene Publikum fand nicht so leicht den Faden wieder, um anzuknüpfen. Bewerkstelligte sich doch gerade zu diesem Zeitpunkt eine Auslese, die zunächst mehr Verwirrung als Klarheit in die Köpfe brachte. Gleizes, Metzinger, Delaunay u. a. versagten jetzt, da die Persönlichkeit sprechen sollte, gründlich und auf immer. Ähnlich stand es um die einstige Gruppe der „Fauves". Lediglich Matisse, Dufy und Rouault bestätigten mit ihren Nachkriegsbildern das Schöpferische in der Eigenart. Ein Vlaminck oder Friesz begnügten sich mit der flauen Wiederholung des einmal Erworbenen bis zum Leerlauf. Über viele andere ließe sich das gleiche behaupten.
Wie aber steht es um Derain? — Der Maler des „Pierrot et Arlequin" stellt sein in allen Techniken erprobtes Wissen, seine genaue Kenntnis der Alten in den Dienst eines am Stofflichen sich berauschenden Schaffens. Er versteht sich wie keiner auf die „belle matière", und sein Pinsel weiß um die angenehme Wirkung eines reizvollen Farbflecks, schmeichelnder Konturen und aufgesetzten Lichts. Es ist mehr die Freude am saftigen Stück als am organischen Ganzen aus seinen Stilleben, Akten, Porträts und Landschaften herauszulesen.
Und gerade jene letzten Winterbilder aus der Provence lassen alles Übrige sekundär erscheinen. Derain zieht aus seiner 35jährigen Malerexistenz den am wenigsten erwarteten Schluß: er malt schöne Bilder und verzichtet auf Gestaltung.
Cézannes einzelne Werke sind nicht durchwegs vollendet und schön, aber sie bereichern unser Weltbild um eine neue tiefe Sensation. Sie lieferten der kommenden Generation die Bausteine zu eigenem Schaffen und nicht etwa zu falscher Interpretation. Van Goghs Einfluß blieb latenter, aber die züngelnden Brände seiner Arleser Bilder bereiten auf den Maler der Odalisken vor: Matisse.
Derains Beitrag zur Gegenwartskunst bleibt unter diesem Gesichtspunkt einstweilen noch in Frage gestellt.

Hans Heilmaier



ANDRÉ DERAIN
AUS DER UMGEBUNG VON ST. MAXIMIN

Phot. Guillaume, Paris



BUCHILLUSTRATIONEN VON S. FAWORSKI

ILLUSTRATION ZUM BUCHE RUTH





INITIALEN ZU EINEM WERK VON ANATOLE FRANCE



ILLUSTRATION ZUM BUCHE RUTH





INITIALEN ZU EINEM WERK VON ANATOLE FRANCE



EUGENIE BERNER-LANGE
KINDERKÖPFCHEN

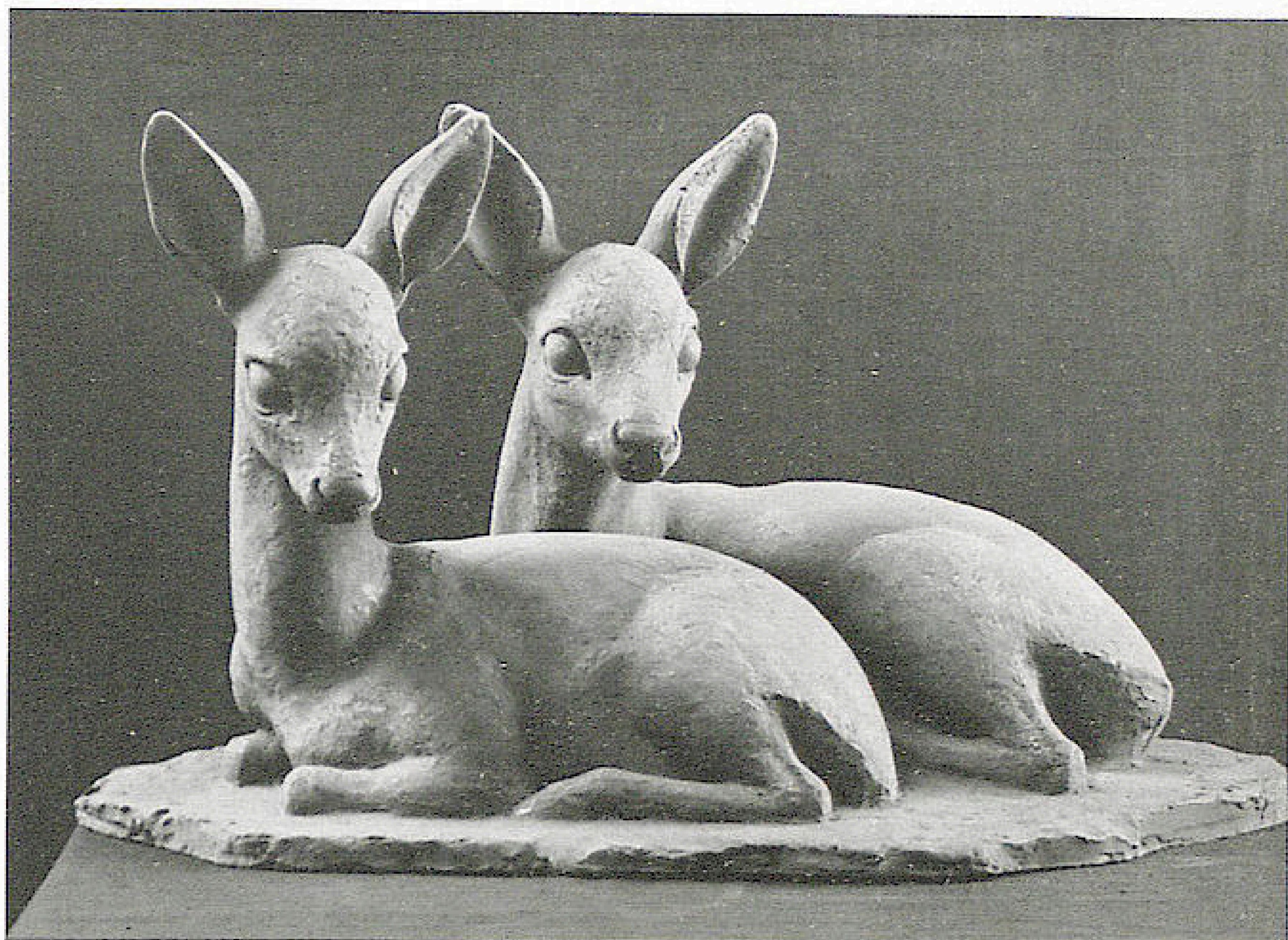


JUNGES REH

EINE MÜNCHNER BILDHAUERIN

ARBEITEN VON EUGENIE BERNER-LANGE

Der Bildhauer Begas fordert für den wahren Künstler eine dreieinige Begabung: „eine männliche Energie, eine weibliche Zartheit der Empfindung und eine kindliche Naivität". Der sichere Blick für das Tatsächliche und Wirkliche sowie das Talent für das ausgesprochen Plastische spricht aus allen Arbeiten der Berner-Lange. Gerne verweist man bei Betrachtung von solchen auf das Verhältnis des Künstlers zur Natur. Wie steht er ihr gegenüber, was erscheint etwa in seinem Spiegel, und wie bringt er Wesenhaftes in Form? Ich möchte dies erklären: die Frau im allgemeinen mit ihrer unmittelbareren Naturnähe ist besonders befähigt, das Wesentliche zu erkennen und entscheidend zu erfassen. Aber wer weiß, wie schwer es ist, die Form aus dem Pelz zu schälen, Charakteristisches richtig zu betonen, wird diesen Arbeiten seine Anerkennung nicht versagen können. Ich glaube das naive Naturgefühl unserer Bildhaue-



E. BERNER-LANGE
LIEGENDE REHE



JUNGER DACKEL

rin nicht besser belegen zu können als durch die Vorführung der drei Tierplastiken: Junge Rehe, Kälbchen und junger Löwe. Sie sind vor allem als Tiere gesehen und plastisch empfunden und gestaltet. Sie sind mehr als nur Verkörperungen der äußeren Form, sind Steigerungen des Wesenhaften der Tiernatur. Beim jungen Löwen wird betont, was das behende, bewegliche Raubtier ausmacht, die Kraft der Sprunggelenke — man definiert ja den Löwen als „ein Gebiß auf Sprungfedern". Demgegenüber ist das Kälbchen ganz Ruhe, ein Wiederkäuer auf vier Füßen. Im großen Schauen der Rehe ist die Waldesruhe. Wenn die Bildhauerin den Tieren in klarer Beobachtung liebevoll gegenübertritt, muß sie auch das Menschenbild in diesem Sinne ergreifen.



E. BERNER-LANGE. JUNGER ESEL



E. BERNER-LANGE
JUNGER LÖWE

Tatsächlich offenbart sich auch die Zartheit der Empfindung in den Kinderköpfchen aus Terrakotta — dazu aber auch eine männliche Energie der Formgebung. Diese erscheint mir noch gesteigerter in der Büste des „General Raab". Hier ist mit echt plastischer Energie das Typische der Erscheinung, das immer auch die Ähnlichkeit mit einschließt, herausgearbeitet. Wie ist hier die Modellierung auch stofflich lebendig gediehen, Stirn, Kinn, als die feste Basis für die Weichteile charakterisiert, und wie gewinnt die Form dadurch gleich an Ausdruck und Leben, so daß das Wesentliche, ein sprechend ähnliches lebendiges Bild der dargestellten Persönlichkeit entsteht.

Damit ist das Arbeitsfeld dieser Bildhauerin nicht beschlossen. Wir kennen sie in den Holzplastiken, die sie in der Secession ausstellte, aus ihren verschiedenen Medaillen, die sich in den Münzkabinetten des Reiches und privaten Sammlungen befinden. Sie betätigt sich in der Ausführung von Grabmälern und Brunnen, kirchlichen Arbeiten. Auf dem Gebiete der volkstümlichen Kleinkunst, wo noch so viel „Kitsch" lebt, hat sie im Gefühle einer Missionspflicht sich aus reinem Idealismus aufbauend betätigt. Ein Teil ihrer erfindungsreichen Wachsplastiken ist an dieser Stelle in einem früheren Heft erschienen. Und aus all dieser Vielseitigkeit heraus ergibt sich die Wahrnehmung all der Aufgaben, welche die Gesellschaft und die Ansprüche der Zeit an den Künstler, insbesondere an den Plastiker, stellten.

Alexander Heilmeyer



EUGENIE
BERNER-LANGE
LIEGENDES KALB



MARIE LOUISE VIGÉE-LEBRUN. BILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS

ANSELM FEUERBACH UND LUCIA BRUNACCI

Dem Realismus, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts wie ein großes Reinigungsbad gewirkt hatte, trat um dieselbe Zeit eine Bewegung entgegen, die über die Grenzen des Wirklichen hinaus eine Kunst des hohen Stils anstrebte, die ferne, hohe Schönheitswelt der Antike zu neuem Leben wieder erweckte und in Italien alles das zu finden glaubte, was die karge Natur des Nordens nicht besaß. Da sich diese Kunstbewegung in bewußten Gegensatz zu den Bestrebungen der Realisten stellte, so hatten ihre Vertreter lange und schwer zu kämpfen, bis sie sich durchsetzten. Aber der Mangel an öffentlicher Anerkennung hat sie nicht davon abgehalten, trotz aller Anfeindungen ihre Eigenart auszubauen und sich wohl oder übel mit ihrem Schicksal abzufinden. Böcklin, Feuerbach und Marées sind die Pfadfinder dieser Richtung, die man als Neuromantik zu bezeichnen pflegt. Am meisten hat von diesen drei Künstlern wohl Feuerbach unter der Verständnislosigkeit seiner Zeitgenossen gelitten, aber der Kampf mit einem schwachen Körper und mit den Sorgen um das tägliche Brot hat ihn ebensowenig wie Böcklin und Marées zum Götzendiener der Alltagsmode gemacht. Feuerbachs Leben trägt den Stempel der Rastlosigkeit. Sein Genius ist ihm zum Dämon, nicht zum Friedensengel geworden. Er trieb ihn ruhelos zu neuem Schaffen. Die zögernde Anerkennung der Mitwelt rettete ihn jedesmal vor dem völligen Zusammenbruch. Ein großer Erfolg war ihm bei Lebzeiten nie beschieden. Heute gilt er als der größte Künstler seiner Zeit.

Die erhabene Schönheit der Antike war Feuerbachs Ideal, und es ist ihm gelungen, die bestimmte Art, die Antike aufzufassen, für eine ganze Generation Deutscher festzulegen. Er malte Medea und Iphigenie, malte das Gastmahl des Platon, den Titanensturz, die Amazonenschlacht, Orpheus und Eurydike und das Urteil des Paris. In allen diesen Bildern kehren die Züge und die Körperlichkeit einer bestimmten Frau wieder, die von 1867 bis an seinen Tod, also fast 14 Jahre, sein Leben geteilt hat. Es war die Römerin Lucia Brunacci, der Paul Hartwig ein eigenes Buch: „Anselm Feuerbachs Medea" (Leipzig, Hirzel, 1904) gewidmet hat.

Lucia Brunacci hat als die passive Helferin Anselm Feuerbachs an seinen Hauptwerken sich ein großes Verdienst um die deutsche Kunst erworben, und wir alle haben Grund, an sie einen Teil der Dankesschuld abzutragen, die wir einst dem großen Meister versagten. Ich habe diese Frau kürzlich in Rom aufgesucht. Sie wohnt weit draußen im Osten der Ewigen Stadt, im Viale Margherita 302, in äußerster Armut und Dürftigkeit. Selten hat mich eine Begegnung tiefer erschüttert.

Die Achtzigjährige beginnt aus ihrem Leben zu erzählen, erst zögernd, dann lebhafter: „Meine Eltern haben mich, wie das damals in Rom Sitte war, ganz jung, schon mit 15 Jahren, verheiratet. Mein Mann hieß Cesare Preti. Er hatte eine Osteria im Borgo dei Greci und war oft betrunken. Kurz bevor ich Anselmo kennenlernte, hatte ich Zwillinge geboren, Romolo und Remo. Andere Kinder habe ich nie gehabt. Den kleinen Romolo mußte ich in Pflege zu Verwandten geben, bei denen er früh gestorben ist. Remo ist noch jetzt bei mir; er ist ein guter Sohn. Ich war kaum 17 Jahre alt, als mir eines Tages ein Bekannter sagte, ein deutscher Maler habe mich auf der Piazza Barberini mit meinem Kinde gesehen, er wünsche mich als Modell, und ich solle zu ihm ins Atelier kommen. Da ich dringend Geld brauchte, um Romolos Amme zu bezahlen, so ging ich hin. Ich klopfte an, aber niemand öffnete. Enttäuscht und traurig kehrte ich heim. Damals wußte ich noch nicht, daß Anselmo menschenscheu war und durch Besuche nicht gestört werden wollte. Am nächsten Tage erschien Anselmo in meiner Wohnung. Er verabredete mit mir ein bestimmtes Klopfzeichen. Ich mußte ihm versprechen, keinem anderen Maler als Modell zu dienen, dann wolle er mich für immer behalten. Dieses Versprechen habe ich gehalten. Noch eifersüchtiger als Anselmo, der mich keinem anderen Künstler gönnen wollte, war Cesare, mein Mann. Einmal drohte er mir, mein schönes langes Haar abzuschneiden, ein anderes Mal biß er mich in die Nase, damit ich Anselmo nicht mehr gefallen sollte. Hier, Signorino, können Sie noch heute die Narbe sehen! Anselmo war empört über Cesares Roheit und zeigte ihn der Polizei an. In der Folge hatte ich weniger zu leiden, denn mein Mann hatte Angst vor den Poliziotti und ließ mich nun in Ruhe. Ich war dann viele Jahre lang bei Anselmo, täglich von 11 bis 2 Uhr. Dann aßen wir meist zusammen im Atelier. Er hat außer mir nie wieder ein weibliches Modell gehabt. Gleich in der ersten Zeit unserer Bekanntschaft hat er, als ich mir einmal die Haare flocht, eine Studie nach mir gemacht." (Dieses Bild ist kürzlich wieder aufgetaucht und befindet sich jetzt im Besitz der Kunsthandlung Hermann Abels in Köln; s. die Abbildung am Schluß dieses Aufsatzes.) „Sonntags fuhr er öfters mit mir hinaus zur Via Appia, wo er mir

(Fortsetzung Seite 332)



HANS OTTO SCHOENLEBER
DER ALTE MANN. HOLZSCHNITT

HANS OTTO SCHOENLEBER. 1889–1930

Mitten im Kampf um den ausklingenden Impressionismus, den aufstrebenden Expressionismus und zu Beginn der neuen Sachlichkeit tritt im 2. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts mit scharfer Wendung zu mittelalterlicher Altmeisterlichkeit im Technischen ein zum Manne gereifter Künstler uns entgegen: Hans Otto Schoenleber. Ob es der heimlich und ungewollt vorbereitenden väterlichen Lehre des großen Landschafters Gustav Schoenleber und auch der Weisung des †Bruders Felix, des Plastikers, zu verdanken ist, oder ob die lediglich lange verhaltene eigene Kunstbegabung sich seit 1922 selbst so elementarisch und unaufhaltsam entladen mußte, soll hier nicht entschieden werden. Tatsache ist, daß dieser allzufrüh seinem hohen Schaffen entrissene Meister des subtilen Kupferstiches und des großzügig gestaltenden Holzschnittes seinem Werk vom ersten bis zum letzten Blatt den Stempel vollendeter, reifer Künstlerschaft aufprägte — und trotzdem in diesen Bekundungen seines hervorragenden Könnens und seiner reinen Künstlerschaft auf dem graphischen Gebiete keine volle Befriedigung und kein Genügen fand. Noch als Vierziger und als in vorderster Reihe stehender Graphiker hat es ihn nach den ihm stärker scheinenden Reizen der Farbe verlangt, die er in den zwei letzten Lebensjahren mit heißem Studium zu erringen hoffte. Aber die erschütternden Erlebnisse des Weltkrieges, den er als Feld- und Lazarettarzt mitgemacht hatte, die angestrengten Arbeiten an Kupfer- und Holzplatten hatten seine Kräfte schon unterhöhlt. Das neue malerische Studium zerbrach ihn, wobei wirtschaftliche Sorgen und Nöte nicht gefehlt haben mögen. So steht dieser heimliche Meister des Stichels heute nur erst als Graphiker von höchstem Rang vor uns, zu dem er in organisch einander folgenden Stufen aufgestiegen ist.

Nach der kurzen Lehrzeit bei einem alten Land-

kartenstecher zu München begann Schönleber 1922 mit einer in feiner Linienführung gehaltenen Folge von Blättern aus dem romantischen Donautal (Wildenstein, Werenwag, Ditfurt), die sich wie ein zartes Liebeslied an die Landschaft und an die Technik ausnehmen. Ebenso sind die bayrischen Städte (Donauwörth, Burghausen, Nördlingen, Schloß Trausnitz u. a.) gehalten. Aber schon klingen ernste, erschütternde Töne in diesem lichten Frühwerk auf: der „Totentanz" untermalt sein Schaffensbild mit den dunkeln Tönen, die das Werk dieses Ungewöhnlichen mit geheimnisvollem Rauschen und Brausen erfüllen. Die zehn Blätter des „Faust" (II. Teil) sind im Werk. Eine meisterhafte Kopie von Dürers „Madonna mit der Heuschrecke" weist auf den Nothelfer hin, der im Aufstieg zur Höhe angerufen wird. Bald sind es landschaftliche, bald figurale Motive, die Schoenleber aus dem vieldeutigen II. Teil des „Faust" schöpft. Demgemäß geistert Natur und Überwelt in milder und wilder Schönheit und Wucht durch diese Folge, immer in der strengen Zucht des Grabstichels zu ergreifender Haltung verklärt. Wie um von den Erschütterungen dieser künstlerischen Erlebnisse und Ballungen auszuruhen und der Erregungen bei diesen Vergeistigungen Herr zu werden, versenkt sich Schoenleber in die reine Natur und beginnt die herrlich breiten Holzschnittblätter aus dem Donautal (bei Frickingen, Bronnen, Werenwag, bei Beuron, Alter Mann) und aus den nordischen Gegenden zu gestalten. Damit gewinnt er den Übergang aus der Romantik der Donaulandschaft zu der Epik der in Holz geschnittenen sizilianischen Landschaften, die er in den folgenden Jahren ins Bild formt. Ebenso machtvoll, wenn auch technisch feiner im Ausdruck, sind die Kupferstiche der Landschaften

HANS OTTO SCHOENLEBER
RUINE DITFURT IM DONAUTAL. HOLZSCHNITT

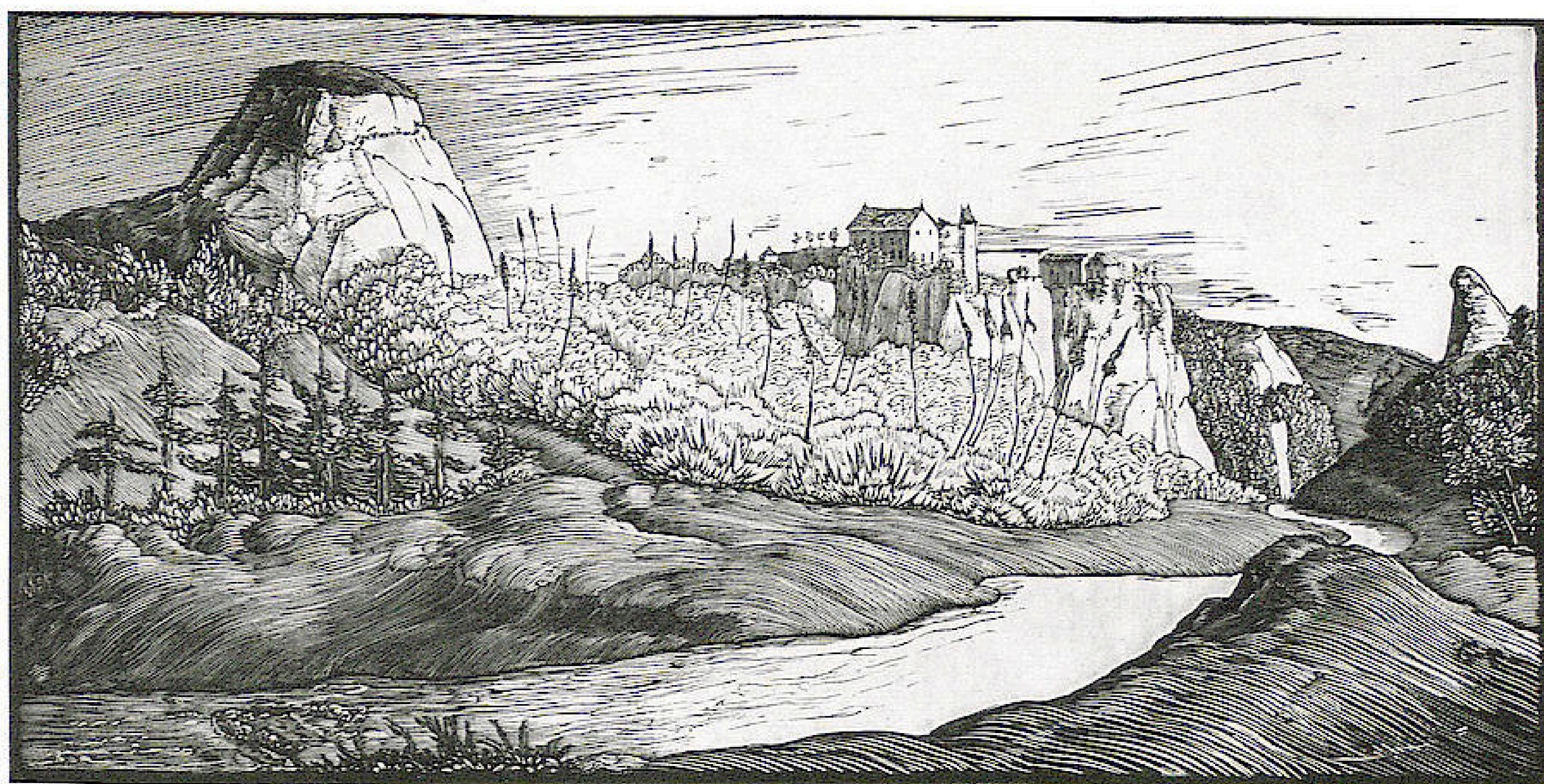




HANS OTTO SCHOENLEBER
GIRGENTI. KUPFERSTICH

aus Sizilien. Die künstlerische Ausbeute liegt auf der sonst wenig berührten Linie Girgenti—Palermo mit einer östlichen Ausbiegung nach Castrogiovanni — also nicht auf dem romantischen Ost- und Südostteil, sondern im Zentrum des fast noch unbekannten Sizilien, das uns in den griechischen und frühmittelalterlichen Bauresten und den modernen Bahn- und Wegeanlagen innerhalb der uralten Bodenform nahegebracht wird. Hier weht noch der Hauch der Urweltschöpfung über die menschlichen Gebilde von zwei Jahrtausenden. Bewundernswert, wie Schoenleber mit dem lockern und abgestuften Gefüge der schwarz-weißen Linien die Modellierung des Terrains und die Farbigkeit der Landschaft in hell-dunkeln Gegensätzen herausarbeitet und die eigenartige Landschaft plastisch zum Ausdruck bringt. Die Vollendung seines Schwarzweißstiles ist hier erreicht. Er beherrscht, im Holzschnitt sowohl wie im Kupferstich, die alte wie die neueste Ausdrucksform vom altmeisterlich Klaren bis ins kubistisch Gehäufte der Erscheinungsformen.

Aus dieser künstlerischen Bewegtheit steigert sich Schoenleber in der Folge der „Elias"-Blätter (1927) und der nach Byron gestalteten Folge von „Chillon" (1928) in die pathetische Dramatik der mit dem Stichel gearbeiteten Bildformenwelt. Die vorangehende klassische Gehaltenheit wird zum Ausdruck aufgewühlten, fast wilden Erlebens. Angesichts dieser Steigerungen wird der Wunsch nach Farbe im Schoenleberschen Schaffen verständlich. Die Holzschnitte des Jahres 1928/29 weisen auf das beginnende Studium der menschlichen Form (Akt), schon vom medizinischen Beruf her ihm vertraut, und der linearen Vereinfachung im Landschaftlichen hin (Stadt am Wasser). Darf man aus einer sechsjährigen erstaunlichen und großartigen Höherzüchtung des Holzschnittes und des Kupferstiches auf eine ebensolche rasche und große Vervollkommnung bis ins Vollendete in der Malerei schließen? Wie dem auch sei: Auch in dem Bruchstück des Frühwerkes von Schoenleber offenbart sich ein nach dem Höchsten strebender und die Vollendung im Graphischen erreichender Meister. J. A. Beringer



HANS OTTO SCHOENLEBER
WILDENSTEIN IM DONAUTAL. HOLZSCHNITT



H. O. SCHOENLEBER
AUS „FAUST“ II. TEIL:
„NATUR U. GEISTER-
SCHLACHT“



ALEXANDER ZSCHOCKE
BÜSTE PROF. CHR. ROHLFS

KUNST IN DÜSSELDORF 1932

I. HEINEDENKMAL

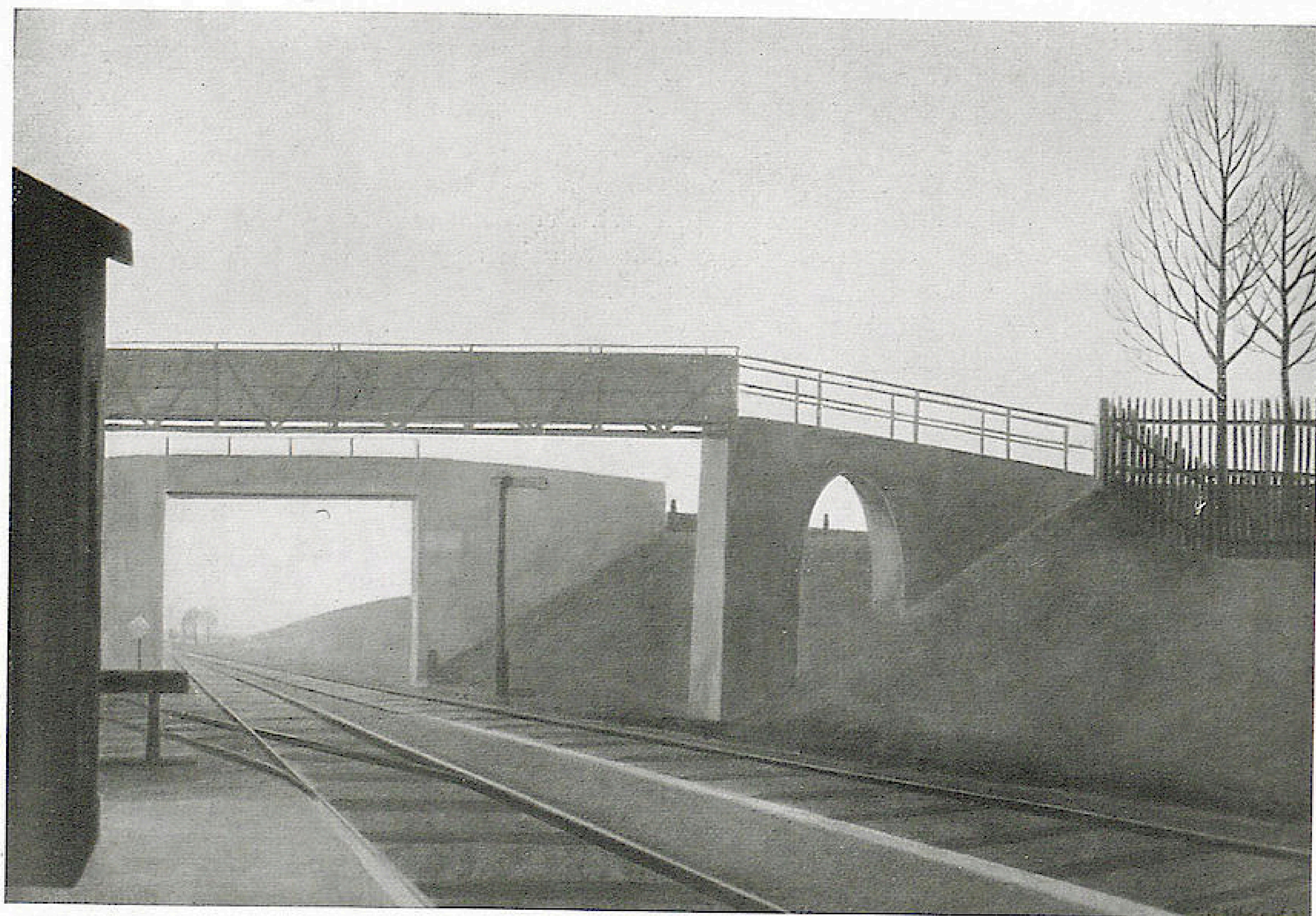
„Ein Heldenlied
Voll Flammen und Gluten.“
Heine
(Vorspruch zum „Romanzero“)

Die Entwürfe waren vorübergehend im Ehrenhofe des die Düsseldorf-Münchener Kunstausstellung beherbergenden Kunstpalastes zur Schau gestellt. Man erinnert sich, daß Georg Kolbe für seinen knienden Jüngling („Aufbruch“) den ersten, Arno Breker den zweiten und vierten, Johannes Knubel den dritten Preis erhielt. Die Entscheidung der Preisrichter wurde lebhaft umstritten, besonders von solchen, die wie Herbert Eulenberg eine Bildnisfigur oder Büste dem Sinnbilde vorgezogen hätten. Breker hat in der Tat in der hier abgebildeten Figur des in sich hineinsinnenden jungen Dichters ein prächtig bewegtes Werk von packendem Ausdruck geschaffen. Rein plastisch bot jedoch der „Jüngling“ Kolbes, besonders als Umriß, noch mehr. Es ist nicht wahr, daß, wie behauptet wurde, diese Figur jeden Hinweis auf das Werk des Dichters vermissen lasse. Ich bin davon überzeugt, daß Kolbe — erinnert sei auch an sein Frankfurter Heinedenkmal — in der aufbrechenden, zur Aktion bereiten feingliedrigen Jünglingsfigur das Wesen Heinescher Dichtung unendlich viel besser getroffen hat als die vielen Bildhauer, die das rein Volkstümliche der „Loreley“ so stark betonten oder

allein im „Buche der Lieder", das uns Heutigen soviel weniger bietet als etwa die „Zeitgedichte" oder Teile des Prosawerkes, ihre Quelle fanden. Das Ergebnis des Wettbewerbes muß vor allem diejenigen erfreuen, die der wunderschönen Stadt der Alleen und Gärten endlich einmal ein öffentliches Denkmal von Kunstwert aus der Gegenwart wünschen. Grupellos Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm ist einige Jahrhunderte alt! Am wenigsten diskutabel erscheint mir das Verlangen, durch eine Volksabstimmung den Entscheid des Preisgerichts zu revidieren. Niemand hat daran erinnert, daß vor mehr als zwanzig Jahren, man zählte 1911, dasselbe Problem „Abbild oder Sinnbild" gelegentlich der Düsseldorfer Ausstellung von 379(!) Projekten zum Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen eine allgemeine Diskussion entfesselte. Ich schrieb damals in der „Kunstchronik": „Welche Unsumme von Arbeit, auch von nationalem Vermögen, ist im Kunstpalaste aufgespeichert. Der Gedanke an so viel vergebliches Mühen kann traurig stimmen. Am peinlichsten wird empfunden, wie jetzt nach dem Spruche des Preisgerichtes für einzelne Entwürfe Stimmung gemacht wird. Wir wollen die Juroren nicht für unfehlbar erklären. Ob jedoch den konkurrierenden Künstlern durch die Mitarbeit des ‚Volkes' im weitesten Sinne ein Gefallen geschieht, mag dahingestellt bleiben." Ich habe dem nichts hinzuzufügen.



ARNO BREKER
ENTWURF ZU EINEM HEINE-DENKMAL FÜR DÜSSELDORF
2. Preis des Wettbewerbs



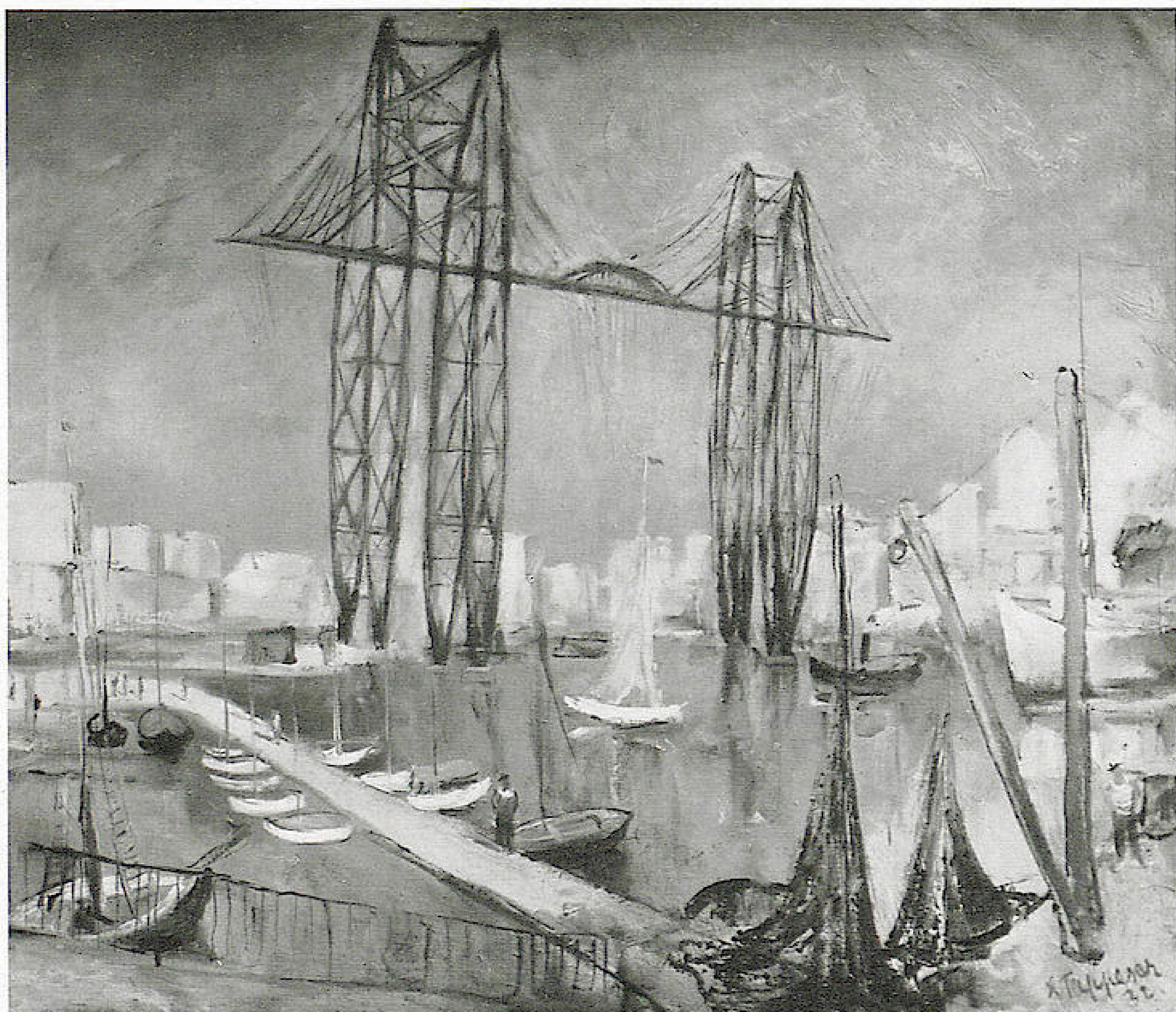
GEORG SCHRIMPF
BAHNÜBERGANG



MAX UNOLD
SELBSTBILDNIS

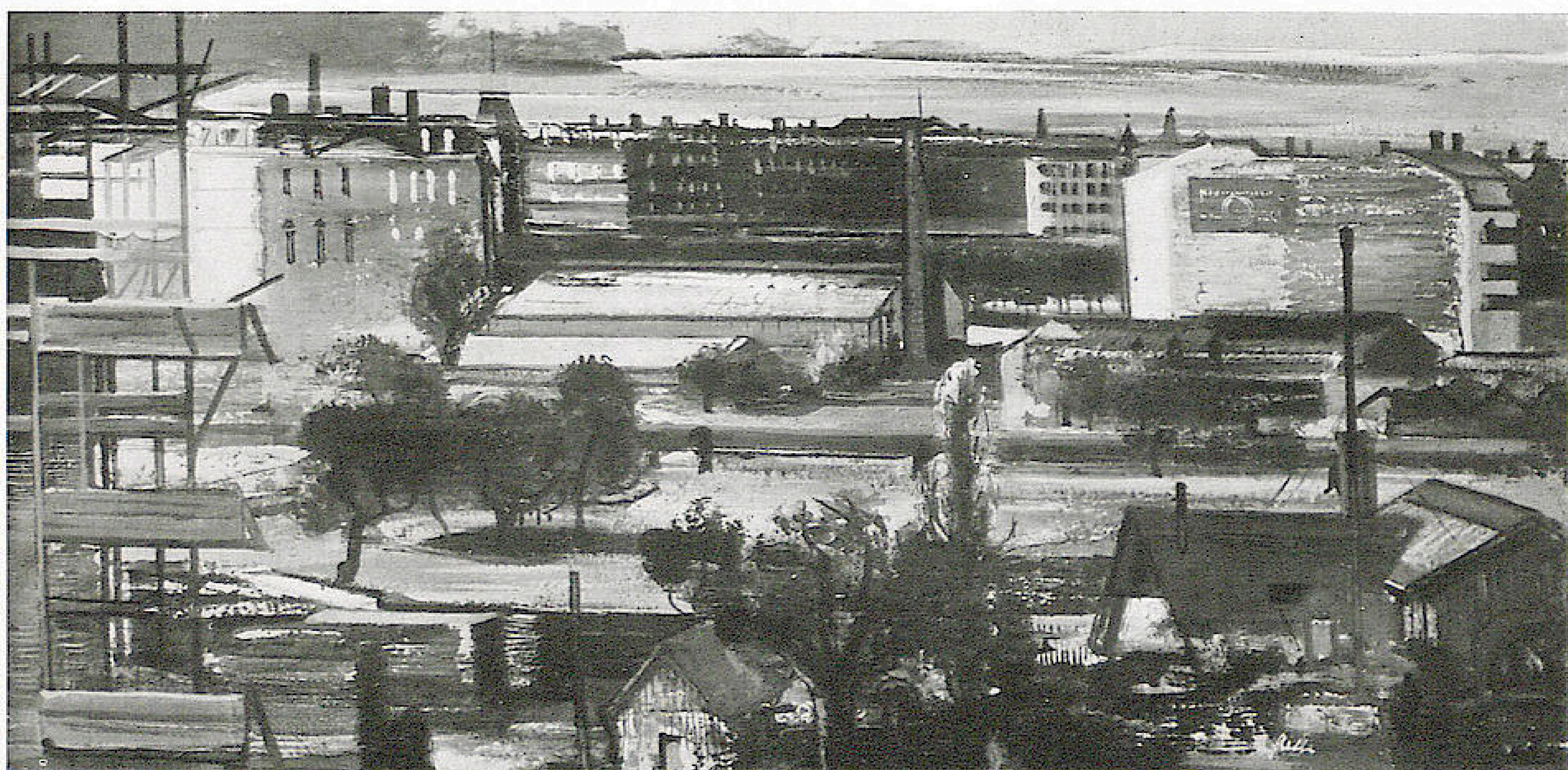


OTTO DIX
SELBSTBILDNIS 1931



HEINZ TAPPESER
MARSEILLE. HAFEN

ERICH GLETTE. NOVEMBER





MAX CLARENBACH
TREIBEIS AM NIEDERRHEIN

II. ES BEGEGNEN SICH DÜSSELDORF UND MÜNCHEN

„Wir treiben jetzt Familienglück —
Was höher lockt, das ist von Übel."
Heine, Romanzero II.

Es ist eine lehrreiche, aber keineswegs überraschende Konfrontierung. Die verschiedenen Künstlerausschüsse, die die Ausstellung im Kunstpalaste vorbereiteten, haben sich anerkennenswerte Mühe gegeben, eine saubere Durchschnittlichkeit zu erzielen, und gerade der Düsseldorfer „Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen" hat unter Führung seines Vorsitzenden, des Landschaftsmalers Erich Freiherrn von Perfall, auf den die Idee dieser Gesamtausstellung zurückgeht, eine begrüßenswerte Energie bewiesen. Für das Rheinland gab es die zwei gesonderten Abteilungen des „Vereins" und der „Rheinischen Sezession", für München die Säle der Münchener Künstlergenossenschaft, der Luitpoldgruppe, des Bundes München, der Sezession und der Münchener Neuen Sezession, mit der die „Juryfreien" ausstellten. Wenn das öffentliche Urteil bei den Süddeutschen die konservative, bei den Rheinländern die beweglichere Haltung bemerkte und oft überscharf betonte, so wäre dazu zu bemerken, daß die Jury des „Vereins" viel schärfer gesiebt hat als die der verwandten Münchener Gruppen und daß anderseits die „Juryfreien", deren Ausstellungen in München so oft Überraschungen boten, mit nur wenigen Kunst-



TONI STADLER
MÄDCHENBILDNIS



ROBERT ITTERMANN
BÜSTE DES MALERS
VINZENT WEBER

werken vertreten sind, während die Rheinische Sezession ähnlich der im vorigen Jahre hier besprochenen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Essen das malerische Experiment und die abstrakte Kunst in den Vordergrund stellte und auch in der Plastik vom peinlichen Naturalismus, der in der Roeber-Zeit in Düsseldorf noch herrschend war, durchaus abwich. (Als einziger Gast der Sezession ist Gerhard Marcks vertreten; sein „Kopf des Bürgermeisters“ darf als das schönste Stück Plastik der Ausstellung angesehen werden.) Überall wurde mit anerkennenswertem Geschmacke gehängt, eine Überfüllung, wie man sie im alten Glaspalaste oft peinlich empfand, vermieden. Wenn die Ausstellung als Gesamtkörper trotzdem nicht ganz befriedigt, so liegt die Schuld nicht an den Künstlern, die fürwahr ihr Bestes taten. Die Schuld liegt an Prinzipien des Kunstausstellungswesens, wie sie jüngst im Januarheft der „Kunst“ von Georg Jakob Wolf in dem lesenswerten Aufsatze über „Wert und Unwert heutiger Kunstausstellungen“ als überlebt nachgewiesen wurden. Der Verfasser weist u. a. mit Recht darauf hin, daß die retrospektiven Abteilungen beim ratlos hin und her wandernden Publikum besonderen Anklang finden. In Düsseldorf gab es nur einen einzigen und dazu kleinen Raum, der als ein derartiger Ruhepunkt gelten durfte, das war die keineswegs erschöpfende

Gedächtnisausstellung für Ernst te Peerdt. Es erwies sich, daß das aus einer höchst sympathischen Geste vornehmer Gastlichkeit entsprungene Programm „München-Düsseldorf" nicht ausreichte, den Raum des gewaltigen Kunstpalastes mit Substanz zu füllen. Düsseldorf hat in früheren Jahren, selbst während des Krieges und erst recht nachher schon mehr geboten (beispielsweise 1925 die „Hundert Jahre rheinischer Malerei"). Abwägende Gerechtigkeit und Strenge der Jury schaffen es nicht allein, Ausstellungen großen Formates so zu gestalten, daß die schon längst unlustig gewordenen Besucher nicht Kunstgenüsse anderer Art vorziehen. Das Publikum wünscht starke Eindrücke, will gepackt, nicht durch Leerlauf gepeinigt werden. Will Düsseldorf seine Vorherrschaft im Ausstellungswesen bewahren, so muß es andere Wege suchen und Fehler der Vergangenheit vermeiden.

III. DIE RHEINGRUPPE BLIEB ABSEITS

Sie darf kaum behaupten, daß es im Kunstpalaste zu zahm herginge, denn dort finden wir bei der Rheinischen Sezession u. a. den kühnen, auch im Straucheln immer noch seine Kunstmittel visionärer Schau beherrschenden Werner Gilles mit seinen Jüngern Curt G. Becker und Josef Pieper, wir finden den kraftvollen Otto Pankok, den Pariser Max Ernst, Peiffer-Watenpuhl und den in einer Aufwärtsbewegung seines malerischen Könnens befindlichen Vinzent Weber, der wie Baumeister und

OTTO STRÜTZEL
KANAL BEI DACHAU





JOSEF SCHARL
MUTTER MIT KIND

Schlemmer von Hölzel herkommt. Die Unstimmigkeiten, die die Rheingruppe zu einer Sonderschau veranlaßten, interessieren hier nicht. Es bleibt zu bedauern, daß die Einigkeit der Düsseldorfer Künstlerschaft durch diesen Seitensprung gestört wurde, hoffentlich nicht für die Dauer. Denn Maler wie Adler und Pudlich, Bildhauer wie Lammert und Székessy gehören zu den stärksten Begabungen des Rheinlands. Die Ausstellung der Rheingruppe, die sehr geschickt und einladend in einem leerstehenden Privatpalais der Königsallee untergebracht wurde, bietet auch von Kaufmann, Goller, Schumacher-Salig, Jean Paul Schmitz und anderen Stammkünstlern dieses Kreises Beachtliches. Eine besondere Hervorhebung verdient sie aber deswegen, weil sie von Max Beckmann, von Dix, Groß, Hofer, Kolbe, Mataré und anderen Prominenten eine Auswahl ihrer neueren Produktion heranzuziehen verstanden hat. Das prachtvolle neue Selbstbildnis von Otto Dix ging in die bedeutende Privatsammlung von Dr. Haubrich in Köln über. Verglichen mit dem etwa 20 Jahre früher entstandenen Selbstbildnisse des Künstlers im städtischen Kunstmuseum zu Düsseldorf, einem Hauptwerke der Frühzeit von Dix, zeigt es eine Unerbittlichkeit, auch im festen Gefüge der auf Farbe fast verzichtenden Malerei, die manchem Zweifelnden den Glauben an diesen so deutschen Künstler zurückgab.

Walter Cohen



GERHARD MARCKS
BÜRGERMEISTER V.



O. GEIGENBERGER
DINKELSBÜHL

FEUERBACH UND LUCIA BRUNACCI

(Fortsetzung von Seite 317)

das Grab der Caecilia Metella zeigte. Er war auch mit mir in Anzio am Meer; dort hat er mich zuerst als Medea gemalt. Ich war auch das Modell für seine anderen Medeabilder, für die ‚Donna che guarda lontano‘ (die Stuttgarter Iphigenie), für die drei Göttinnen im Parisurteil und für alle, auch die männlichen Figuren im Orpheus, im Gastmahl und in der Amazonenschlacht. Anselmo hat keine männlichen Modelle haben wollen; nur den kleinen Remo hat er öfters für Kindergestalten benutzt. Es war nicht leicht, ihn zufrieden zu stellen. Er ließ mich oft die verschiedensten Stellungen versuchen. Plötzlich rief er aus: ‚So bleib' stehen, Lucia, so ist es richtig!‘ Er war oft bedrückt, wenn er mit seinen schönen Bildern keinen Erfolg hatte, konnte auch leicht aufbrausen und heftig werden. Zu mir aber war er immer gut, auch freigebig, selbst wenn er wenig Geld hatte. Er hat mir viele Geschenke gemacht, hübsche Kleider gekauft, einen Longschal, wie man ihn damals trug, und Goldschmuck, den ich mehrmals zum Leihhaus tragen mußte, wenn er gerade auf Reisen war. Bei der Rückkehr hat er mir aber stets sofort das Geld gegeben, ihn wieder einzulösen. Er gab mir auch viele gute Bücher zu lesen.

Bevor Anselmo 1877 nach Wien reiste, wo man ihn zum Akademieprofessor ernannt hatte, gab er sein großes Atelier auf, das ich bis dahin, wenn er auf Reisen war, treulich gehütet hatte. Ich mußte seine unverkauften Bilder und Studien, seinen Hausrat und eine große Kiste mit Briefen in meine Wohnung nehmen. Wir haben uns nie wieder gesehen. Er schrieb mir regelmäßig alle vier Wochen, zuletzt aus Venedig. Als um Neujahr 1880 die erwartete Nachricht von ihm ausblieb, war ich in großer Unruhe. Am Dreikönigstage 1880 traf ich auf der Straße ein altes Modell. Die Frau fragte mich erstaunt: ‚Lucia, warum trägst du keine Trauerkleider? — Weißt du nicht, daß Anselmo tot ist?‘ — Ich fiel vor Schreck um. Erst später habe ich erfahren, daß man ihn am 4. Januar im Albergo della Luna in Venedig tot aufgefunden hatte. Nach Anselmos Tode ist es mir sehr traurig ergangen. Ich bekam zweimal Geld von seiner Mutter, der ich den Nachlaß Anselmos übergab. Cesare verließ mich böswillig. Remo ist krank. Jetzt will mich mein Hauswirt aus dem kleinen Stübchen heraussetzen, das ich seit 20 Jahren bewohne, weil ich ihm Miete schuldig bin. Ich habe schon in meiner Verzweiflung Strychnin genommen — — —

Walter Bombe



A. FEUERBACH. LUCIA BRUNACCI



LIBERO ANDREOTTI. PORTRÄTBÜSTE

GESPRÄCH MIT EINEM JUNGEN BILDHAUER

Die Zeit, da die Fassaden unter der Last bildhauerischer Produktion zusammenzubrechen drohten, ist endgültig vorbei. Die Architektur hat dadurch, daß sie sich ganz auf sich selbst besann und den plastischen und malerischen Schmuck beiseite ließ, unbestreitbar an Klarheit und Reinheit gewonnen. Aber sicher wird ein junger Bildhauer der Konsequenz dieses Reinigungsprozesses, der die wirtschaftliche Basis der bildhauerischen Arbeit wesentlich verschmälert hat, mit geteilten Empfindungen gegenüberstehen.

„Ich liebe die moderne Architektur und ihren Willen zur Ordnung. Aber natürlich macht sich die Trennung von der Architektur für uns bemerkbar. Unsere Väter haben geklagt, daß sie vor „Aufträgen“ zu keiner künstlerischen Arbeit kämen. Das hat sich gründlich geändert, wir stehen heute ohne Aufträge vor unseren Arbeiten. Es läßt sich nicht mehr verheimlichen, daß wir als Bildhauer in der Zeit isoliert dastehen. Es hat uns nichts genützt, wenn wir in der Angst vor Tempoverlust oder vor dem wirtschaftlichen Null uns in Originalitätssucht überboten haben. Wir sind im Gegenteil damit nur unverständlicher geworden. Es würde aber zu nichts führen, angesichts unserer großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten in Klagen zu verfallen. Wir haben lernen müssen, uns äußerlich und innerlich zu bescheiden. Aus dieser Beschränkung, die wir auf uns nehmen müssen, wachsen uns andererseits wesentliche Kräfte zu. Es scheint, daß eine starke Verinnerlichung im bildnerischen Schaffen die Folge sein wird.“

In seiner freiwillig oder unfreiwillig erwählten Zelle führt also der junge Bildhauer ein auf sich selbst zurückgezogenes Dasein, wodurch zweifellos seine Arbeit an Konzentration gewinnen wird. Aber verliert sie nicht auf diese Weise den Zusammenhang mit der Zeit und ihren geistigen Triebkräften?

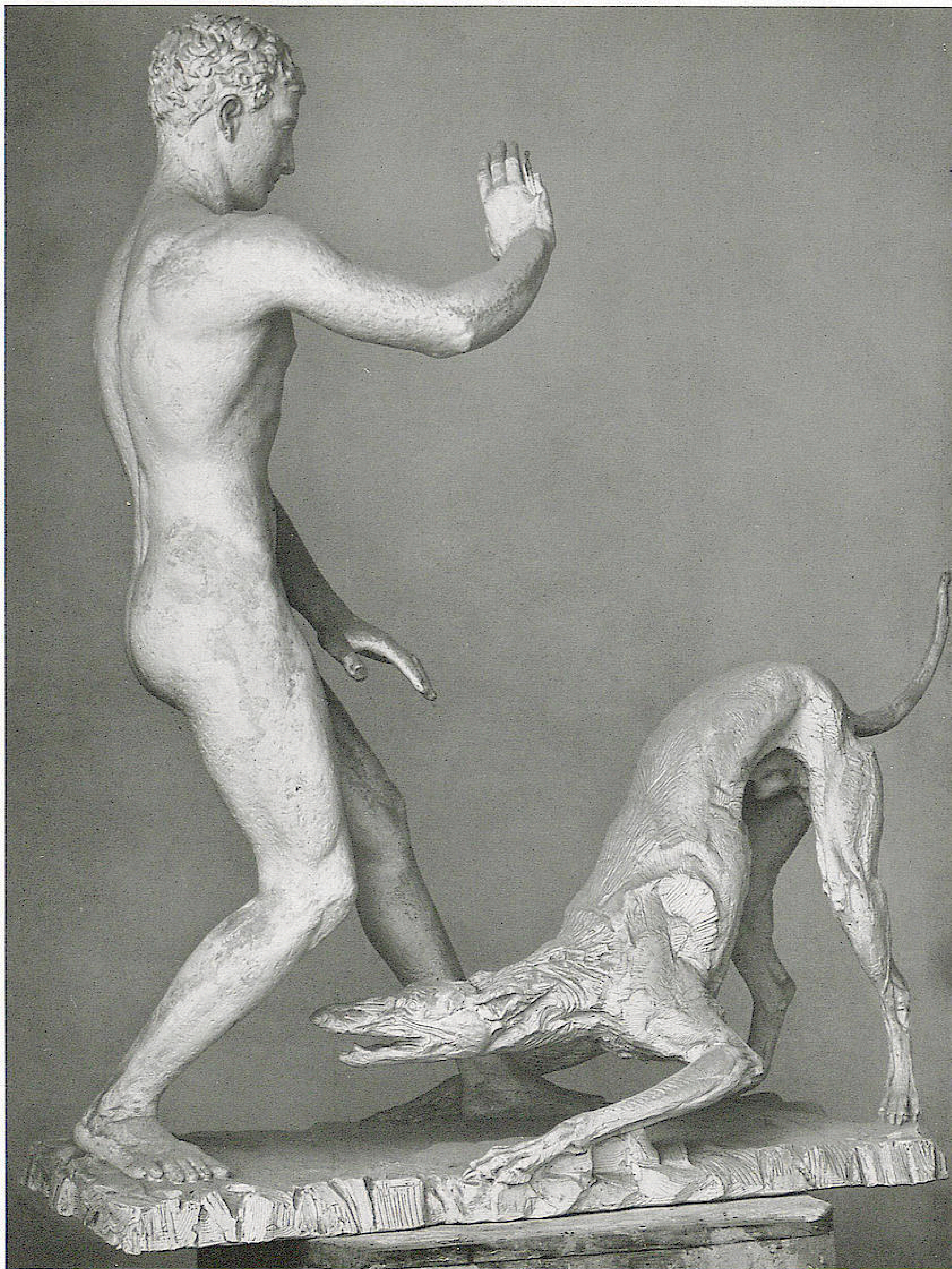
„Das Verhältnis des bildenden Künstlers zu seiner Zeit liegt weniger offen zutage als etwa das des Schriftstellers. Wenig ist mit der Feststellung gesagt, daß wir die innere und äußere Umwertung, die wirtschaftliche und geistige Umgruppierung bewußt erleben. So sehr wir an dieser Entwicklung interessiert sein mögen, so ist es doch nicht unsere Aufgabe, uns ihr spekulativ zu verschreiben. Für uns handelt es sich darum, auf unserem eigenen Schaffensgebiet unseren Standort zu erkennen. Wenn wir die Verbindung zu unserer Zeit finden, das heißt wenn wir überzeugen wollen, so müssen wir zu allererst von uns selbst überzeugt sein. Mit der Freude am Formen und Drauflosmodellieren allein ist es nicht getan, mag sie von noch so starkem Temperament getragen sein. Erste Voraussetzung für den Bildhauer ist die Erkenntnis der Begrenztheit seines Materials. Wir lieben als Bildhauer die abtastbare Materie. Dieses Bekenntnis verpflichtet zur formalen Auseinandersetzung mit diesem speziellen Ausdrucksmittel. Wir gehen wieder von der natürlichen Beschaffenheit unserer Baustoffe aus: Stein, Metall, Holz, gebrannte Erde, Ton. Auch das Material kann von sich aus die Verwirklichung der Formvorstellung befruchten. Nicht ungestraft läßt man seine Beschaffenheit außeracht.“

Sie schildern einen Reinigungsprozeß, der offenbar dem der Baukunst nahe verwandt ist. Aus diesen Voraussetzungen wird sicherlich auch eine bestimmte Grundhaltung in formaler Hinsicht, ein neues Verhältnis zwischen Erlebnis und Ausdruck hervorgehen.

„Wir sehnen uns nach dem einfachsten plastischen Gebilde. Die stürmische Bewegungspose interessiert nicht mehr. Wir versuchen, nach innen zu dringen und die ursächlichen Zusammenhänge zu erfassen, die Anlaß der äußeren Bewegungen sind. Für uns ist das innere Erlebnis wesentlich, die Mannigfaltigkeit der inneren Erregungen, die vor der äußeren Bewegung, gleichsam vor der Entladung wetterleuchtet. So verzichten wir auf jede überflüssige, übertrieben motorische Bewegungsdarstellung. Als einfachstes plastisches Gebilde, als reinste Abstraktion plastischen Formwillens könnte die Kugel gelten. Sie ist vollkommen ausgeglichen in dem Spannungsverhältnis ihrer Oberfläche und wir können sie uns in jedem Material denken. Aus der Kugel (immer abstrakt gedacht) können wir uns alle Körper entstanden denken, gleichgültig ob aus äußerer oder innerer Gewalt. Despiau hat einmal vor einem seiner Porträts gesagt: ‚Voila, c'est un oeuf . . . mais ce n'est pas un oeuf!‘ Und hinsichtlich der Einfachheit formalen Baues hat Maillol ausgesprochen: ‚Alle aufsteigenden Linien in der Natur, alle Vertikalen sind kerzengerade, alle Horizontalen rund. Nehmen Sie doch einen Baumstamm. Seine Vertikalen sind kerzengerade. Schneiden Sie ihn durch, so erhalten Sie lauter runde Formen.‘“

Aus diesem Streben nach einfachen plastischen Gebilden und nach konzentriertem Ausdruck geistig-seelischer Spannungen erklärt es sich vielleicht, warum gerade das Porträt viele Bildhauer heute so stark fesselt.

LIBERO ANDREOTTI
AKTÄON





LIBERO ANDREOTTI
FRAUENAKT MIT ERHOBENEM ARM

„Zweifellos. Und so widerspruchsvoll es klingen mag: die Aufwühlung, der Umwandlungs- und Zerstörungstrieb dieser Zeit scheint die Seele zu nähren und den Geist anzutreiben; in der bildnerischen Kunst jedenfalls gibt es dafür deutliche Anzeichen. Und um noch einmal kurz auf das Verhältnis des Bildhauers zur Architektur zurückzukommen: wir können uns in die neuen Räume und in den neuen geistigen Raum, den das schmucklose Bauen geschaffen hat, die Plastik zwar nicht mehr als Wand- und Schrankdekoration hineindenken, wohl aber als Raumkörper, der auf den umgebenden Raum bezogen ist und in ihm den stärksten Konzentrationspunkt darstellt.“ Carl Dietrich Carls



L. ANDREOTTI
PIETÀ

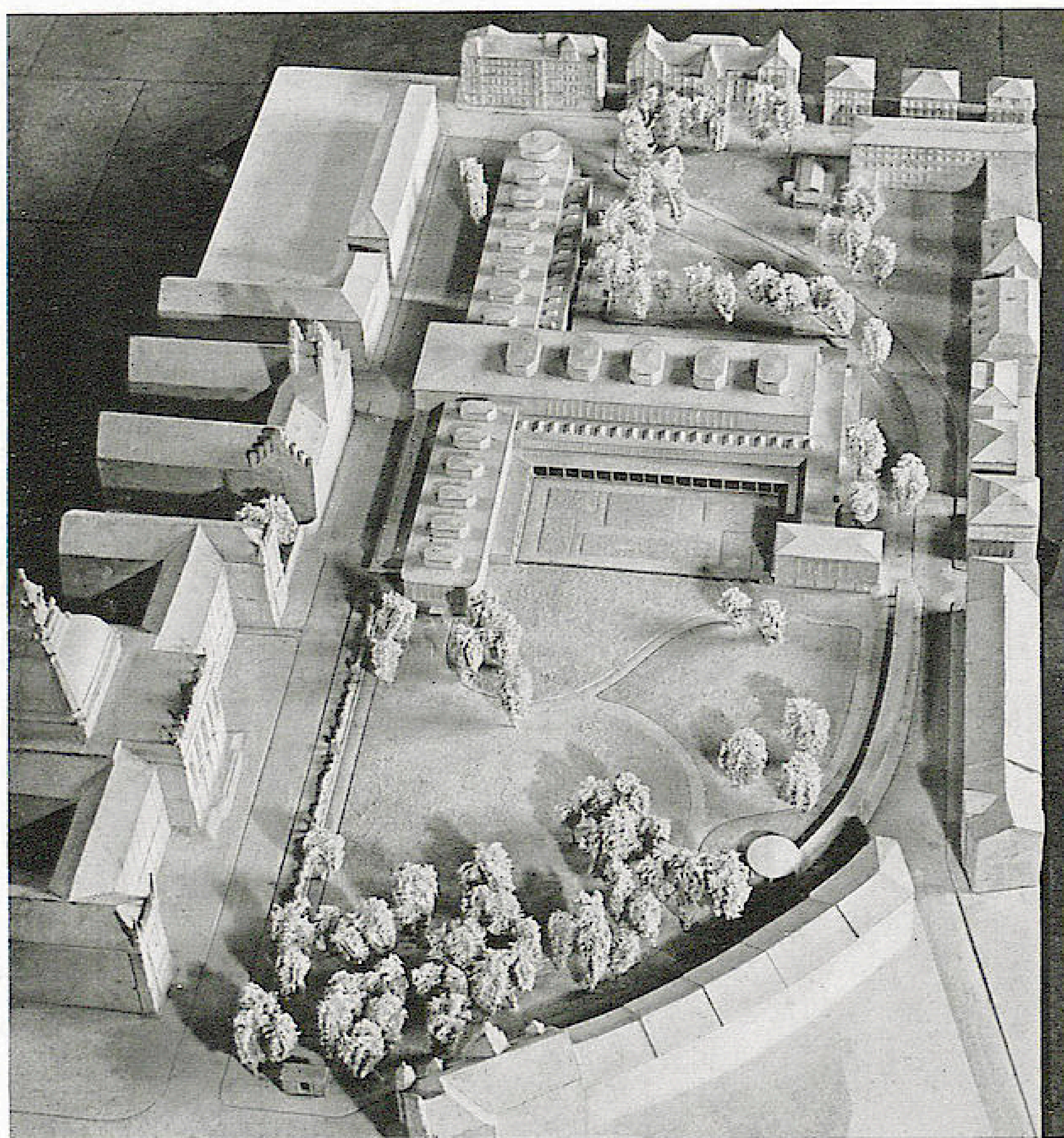


LIBERO ANDREOTTI
NIKE

PROJEKTIERTES KUNST-AUSSTELLUNGSGEBÄUDE IN MÜNCHEN

In der Frage eines Ersatzes für den abgebrannten Münchner Glaspalast waren sich die vom bayerischen Kultusministerium befragten Künstlerverbände schnell einig: sie forderten einen Ersatzbau von ungefähr gleicher Größe. Das Kultusministerium und andere zur Kunstpflege berufene Stellen sind mit eigenen Anregungen und Forderungen für eine Erneuerung des Ausstellungswesens nicht hervorgetreten. Die Einstimmigkeit, mit der die Künstlerverbände ihre Beschlüsse faßten, hat das Kultusministerium offenbar wunschlos befriedigt. Erregte Debatten löste lediglich eine andere Frage aus. Die Künstlerschaft — und mit ihr die Berufsorganisation der bayerischen Architekten — schlugen einen Wettbewerb vor. Es war dies die einzige Forderung, der sich das Kultusministerium versagte, indem es Adolf Abel, ein gegebenes Versprechen bei dessen Berufung zum Nachfolger Theodor Fischers an die Münchner Technische Hochschule einlösend, mit der Ausarbeitung eines Vorentwurfs beauftragte. Auch heute noch, wo Abels Entwurf, der mehr ein nahezu ausführungsreifer Bauplan als ein Vorprojekt ist, vorliegt, beharren Künstler- und Architektenschaft auf ihrer Forderung eines Wettbewerbs.

Es ist nicht Sache des Architekten, die kunstpflegerischen Fragen zu lösen. Gleichwohl darf es Adolf Abel als Verdienst angerechnet werden, daß er sich bei Ausarbeitung seines Projekts auch von rein kulturpolitischen Gesichtspunkten hat leiten lassen. Indem er eine doppelte Verwendbarkeit des Kernbaus als Ausstellungshalle und als Konzertraum vorsieht, will er nicht nur dem Münchner Mangel an einer geeigneten großen Konzerthalle abhelfen und eine engere Verbindung zwischen Musik und bildender Kunst schaffen, sondern er stellt auch eine mögliche zukünftige Entwicklung in seine Rechnung ein. Zwar ist die Verwendung des Kern-



ENTWURF FÜR DAS NEUE KUNSTAUSSTELLUNGSGEBÄUDE IN MÜNCHEN

Links die Zugangsstraße (Elisenstraße) und die beiden Justizgebäude

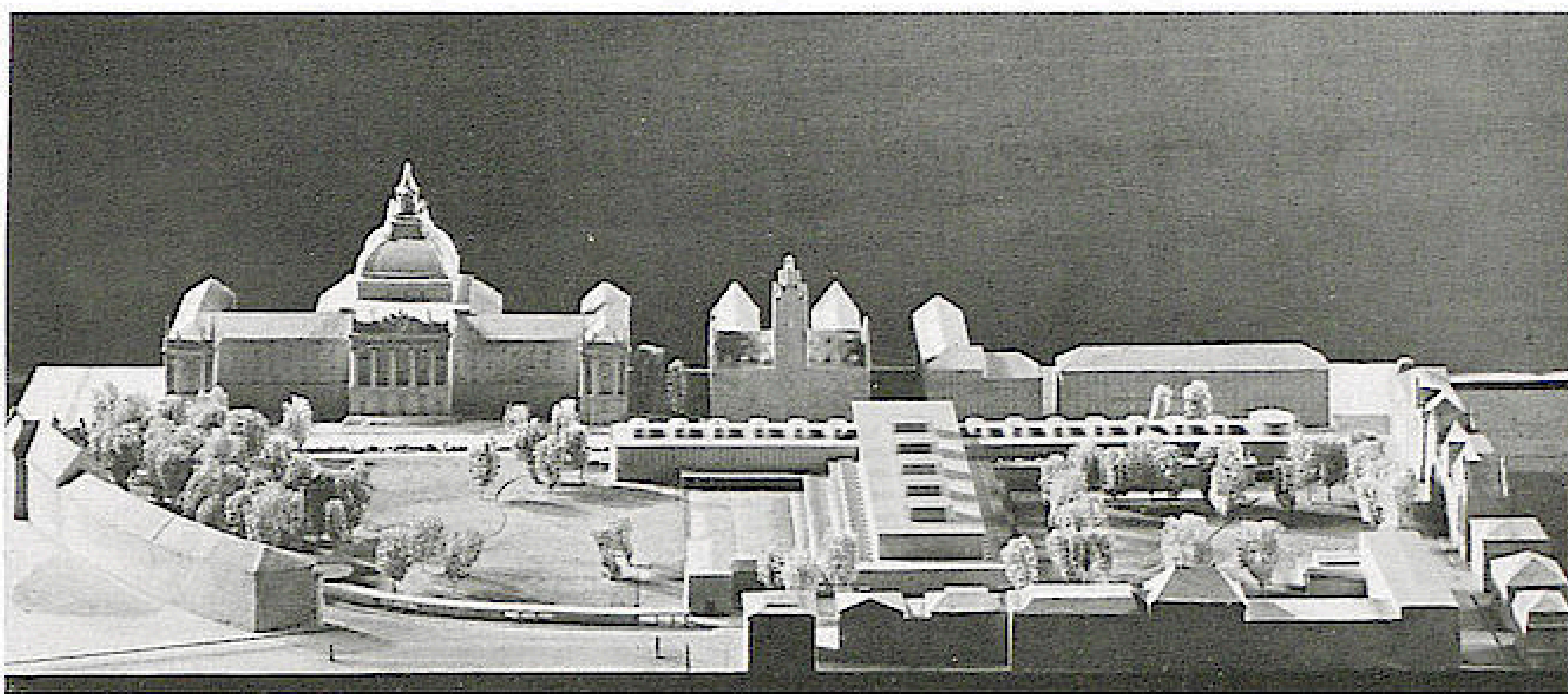
baus als Konzerthalle durch Einbau eines Podiums vorerst nur für die acht Wintermonate vorgesehen, während deren die beiden Flügelbauten an der Elisenstraße für Ausstellungszwecke vollauf genügen. Bei einer möglichen, ja zu erwartenden Verminderung der Kunstproduktion in kommenden Zeiten oder bei einem noch immer zu erhoffenden Verzicht auf eine so massenhafte Anhäufung von Kunstwerken zugunsten quantitativ eng begrenzter, kritisch streng gesichteter Darbietungen aber könnte der Hauptkörper dauernd für Symphonie- und Chorkonzerte zur Verfügung stehen.

Abels Projekt stellt selbstverständlich nur eine der möglichen Lösungen der Bauaufgabe dar. Aber der städtebaulich und ausstellungstechnisch wohldurchdachte Entwurf gibt gewisse Richtlinien, die bei allen weiteren Entscheidungen mitsprechen sollten. So vor allem Abels Verzicht auf monumentales Pathos und pomphafte Repräsentation zugunsten einer vornehm-diskreten Sachlichkeit.

Abel geht bei der städtebaulichen Einordnung des Neubaus überaus taktvoll vor, ja er ordnet den Ausstellungsbau der gegebenen Situation nicht nur ein, sondern insofern auch unter, indem er sich streng an das durch die Randbebauung der Grünfläche gegebene Achsensystem hält. Er schiebt den Hauptbau soweit nach Westen, daß seine Längsachse mit der Achse der kleinen Verbindungsstraße (Luitpoldstraße) zusammenfällt, die von der vor den Nordfronten der beiden Justizgebäude vorbeiführenden Elisenstraße nach Süden führt. Damit erhält der Platz zugleich seinen architektonischen Schwerpunkt im Südosten, wo ihn gegen Süden der in seiner virtuosen Formbehandlung imposante alte Justizpalast von Thiersch abschließt. In gleicher Weise wird dem axialen Anspruch der von Norden auf die Mitte der Grünfläche stoßenden Arcisstraße Genüge getan und in Gestalt eines kleinen Pavillons (Restaurant) ein „Blickpunkt“ geschaffen. Auch das unglückliche neue Justizgebäude mit seinem Turm ist in die Gesamtwirkung sorgsam einkalkuliert.

Der Bau selbst ist als Rahmenbau in Eisenbeton mit Leichtsteinausmauerung und einer Verkleidung aus Kunststeinplatten projektiert. Er enthält gegenüber einer Gesamtnutzfläche des alten Glaspalastes von rund 11 000 qm eine solche von rund 14 200 qm, von denen etwa 7 900 qm (alter Glaspalast 8 100 qm) für Ausstellungszwecke verfügbar sind. Die Wandflächenlänge des neuen Baues entspricht mit 2500 lfd. m ungefähr der des alten Ausstellungsbaus. Die drei verschiedenen großen Abteilungen, äußerlich gekennzeichnet durch Kernbau und die beiden Flügel längs der Elisenstraße, sind von einer „Ehrenhalle“ aus zu betreten. Sämtliche Räume sind ohne Mittelstützen frei überdeckt. Durch Einbau eines inneren Glaskörpers aus lichtzerstreuendem Prismenglas, der in der Höhe der Bildwand (5 m) ansetzt, ist die denkbar beste, bei Tag und künstlicher Beleuchtung etwa gleichwertige Belichtung der Ausstellungsräume gewährleistet. Ein gleichmäßig auf alle Räume verteiltes System von Steckdosen zur Anbringung von Wänden in rechtwinkliger und diagonaler Richtung gestattet eine vielseitige, den verschiedensten Darbietungszwecken gerecht werdende Raumaufteilung. Auch können die 5 m hohen Bildwände im oberen oder unteren Teil in beliebiger Höhe vorgezogen werden, um Ausstellungsräume für kleinere Bilder und Stellflächen für plastische Werke zu schaffen. Damit ist in vorzüglicher Weise dem Bedürfnis nach auswechselbaren Einbauten und freier, beweglicher Raumgestaltung Rechnung getragen: es lassen sich im durchgehenden Hallenbau mit diesen fliegenden Wänden Unterabteilungen mit beliebiger Betonung der Zusammengehörigkeit und des Trennens schaffen, wie es sich ein moderner Museumsmann nicht besser wünschen könnte.

— st —



ENTWURF DES NEUEN KUNSTAUSSTELLUNGSGEBÄUDES FÜR MÜNCHEN
Das Bild zeigt die Gesamtwirkung des neuen Entwurfes mit den den Hintergrund bildenden Justizgebäuden

BERNARD GAERTNER

Der Düsseldorfer Maler, dessen Arbeiten nicht nur in der niederrheinischen Kunststadt geschätzt sind, gehört der Kriegsgeneration an. Er ist in Trier geboren. Gaertner besuchte die Akademien in Brüssel und Düsseldorf, wo er Meisterschüler wurde. Längerer Aufenthalt in Berlin und München galt dem Erlebnis der alten Meister. Eine ausgedehnte Reise führte ihn nach Italien. 1925 und 26 war er in Oberbayern und in der Schweiz. Das städtische Kunstmuseum in Düsseldorf besitzt eine ausgezeichnete Malerei jener Zeit: Davos. Den Winter 1927/28 verbrachte Gaertner in Ägypten. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf stellte Gaertners schöne ägyptische Malereien aus, die dann noch in einigen westdeutschen Museen gezeigt wurden. Das Kunstmuseum der Stadt Mülheim an der Ruhr erwarb die malerische Landschaft: Der Nil bei Assuan. Studien auf den Kanarischen Inseln folgten im Winter 1929. Und wieder legte eine Kollektivausstellung — diesmal in der städtischen Kunsthalle in Düsseldorf — Zeugnis ab von dem offenbaren Erfolg.

Malereien von der Hand Bernard Gaertners waren seit Kriegsende fast alljährlich auch in Berliner

BERNARD GAERTNER. SÜDLICHES DORF





BERNARD GAERTNER
STRASSE IN SANARY

Ausstellungen zu sehen. Gaertner war beteiligt an der Ausstellung alter und neuer rheinischer Kunst, Nürnberg 1930, und an der Deutschen Kunst, München 1930. Auf der sommerlichen Kunstschau Düsseldorf-München gelangt die Ernte eines Aufenthalts in Südfrankreich (1930/31) prächtig zur Geltung.

Zu loben ist die Ehrlichkeit in seinem Werk, die sich niemals zu Zugeständnissen nach der einen oder andern Seite verleiten ließ. Der im Malerischen sich erfüllende Klang, die zuweilen leidenschaftliche, doch nie verfehlte Erschöpfung des farbigen Reichtums leihen Gaertners Bildern den besondern Reiz. Dazu kommt die zuverlässige Sicherheit seines Handwerks. Die blasse Abbildung kann das farbige Leben unmöglich wiedergeben.

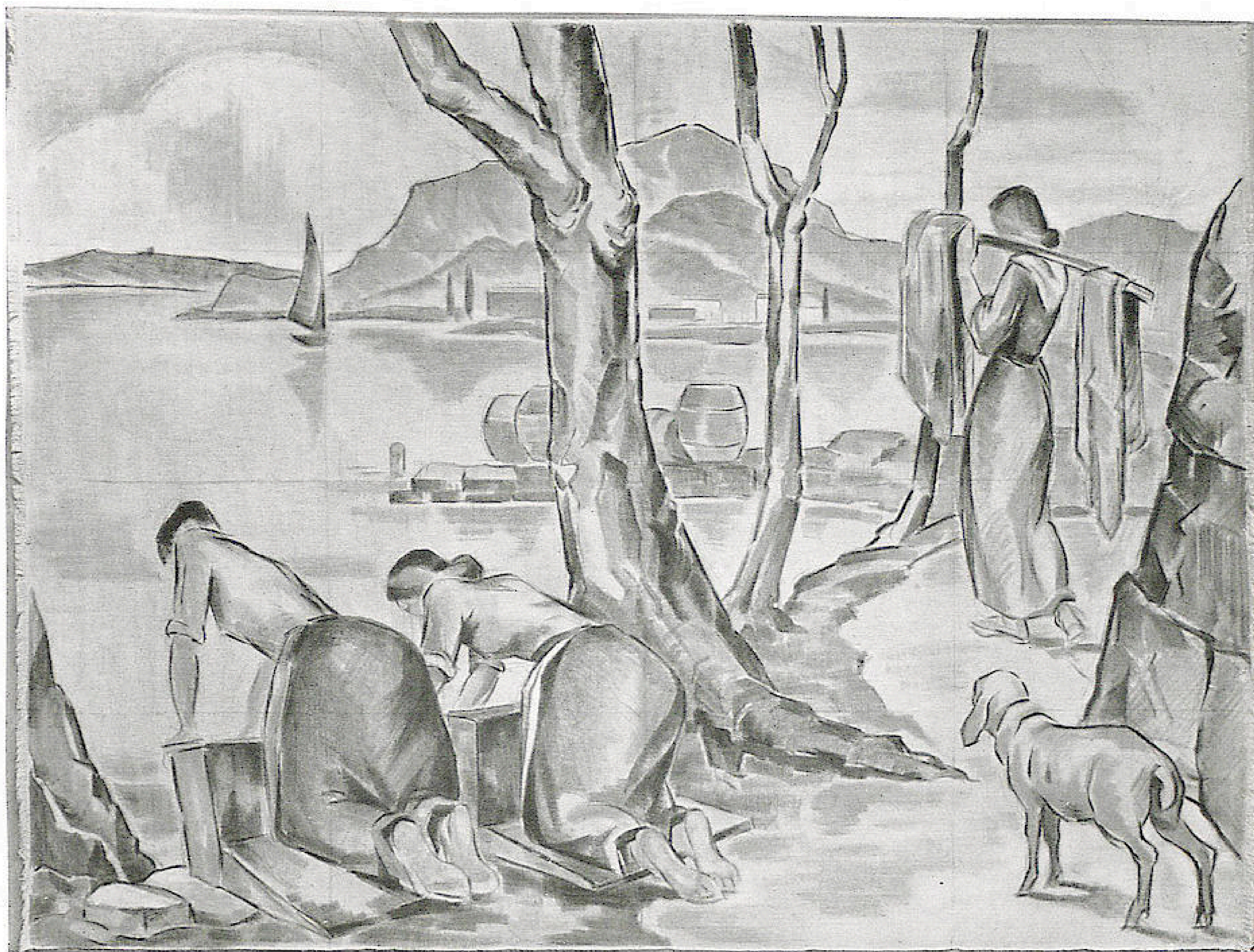
Fraglos sind die großen Kontraste der südlichen Landschaft just diesem Maler willkommen. Doch man kann nicht sagen, daß die deutsche Landschaft darunter litte. Deutsche Landschaften zählen zu den besten Arbeiten Gaertners, der andrerseits im Süden immer der deutsche Maler geblieben ist. Der winterliche Ausflug in den Süden entspricht übrigens nicht nur den ideellen Absichten des Künstlers. Bernard Gaertner ist einer Kriegsverletzung diese Reisen schuldig.

Auch als Bildnismaler hat sich Gaertner bewährt. Selbst als Bildnismaler ist er unnachgiebig und nur der Diener seiner Kunst.

Wernher Witthaus

BERNARD GAERTNER
KLEINE FISCHERBOOTE





LUISE KLEMPT
GEMALTER WANDBEHANG

MALEREI IM RAUM

ZU DEN WANDBEHÄNGEN VON LUISE KLEMPT

Die neue Baukunst erzieht uns zum Erlebnis reiner Raumform und klarer Funktion der raumbegrenzenden Flächen. Dadurch werden wir einer Frage inne, die das vorige Jahrhundert noch nicht kannte: welchen Wert bekommt die Malerei, wenn wir sie nach hergebrachter Art in das architektonische Gefüge hineinhängen?
Eiferer des architektonischen Gewissens verbannen heute alle Bilder aus dem Hause. Wer höchst modern erscheinen will, sitzt zwischen nackten Wänden. Doch auf die Dauer und für die Allgemeinheit kann die Malerei ihre Stelle im Leben nicht verlieren.
Ihre Scheinwelt weitet für die Phantasie die Gefängnisenge der vier Wände. Durch ihre Unnötigkeit bringt sie etwas von überlegenem Spiel und von wohligem Überfluß in die Nüchternheit des zweckgebundenen Daseins.
Besäße jeder sein Eigenheim, ständigen Sitz der Familie, so schüfe der Maler wie in früheren Zeiten strenger Baugesinnung seine flächenhaften Gebilde unmittelbar auf die Wand. Nun aber werden die meisten Menschen auf der großen Wippe des Lebens hin und her geworfen und tauchen bald hier, bald dort in Mietswohnungen auf. Man braucht Gemälde zum Mitnehmen.
Da meldet sich ein einfaches, wunderschönes Verfahren, um die ästhetischen Forderungen mit den praktischen Bedingungen zu versöhnen. Was



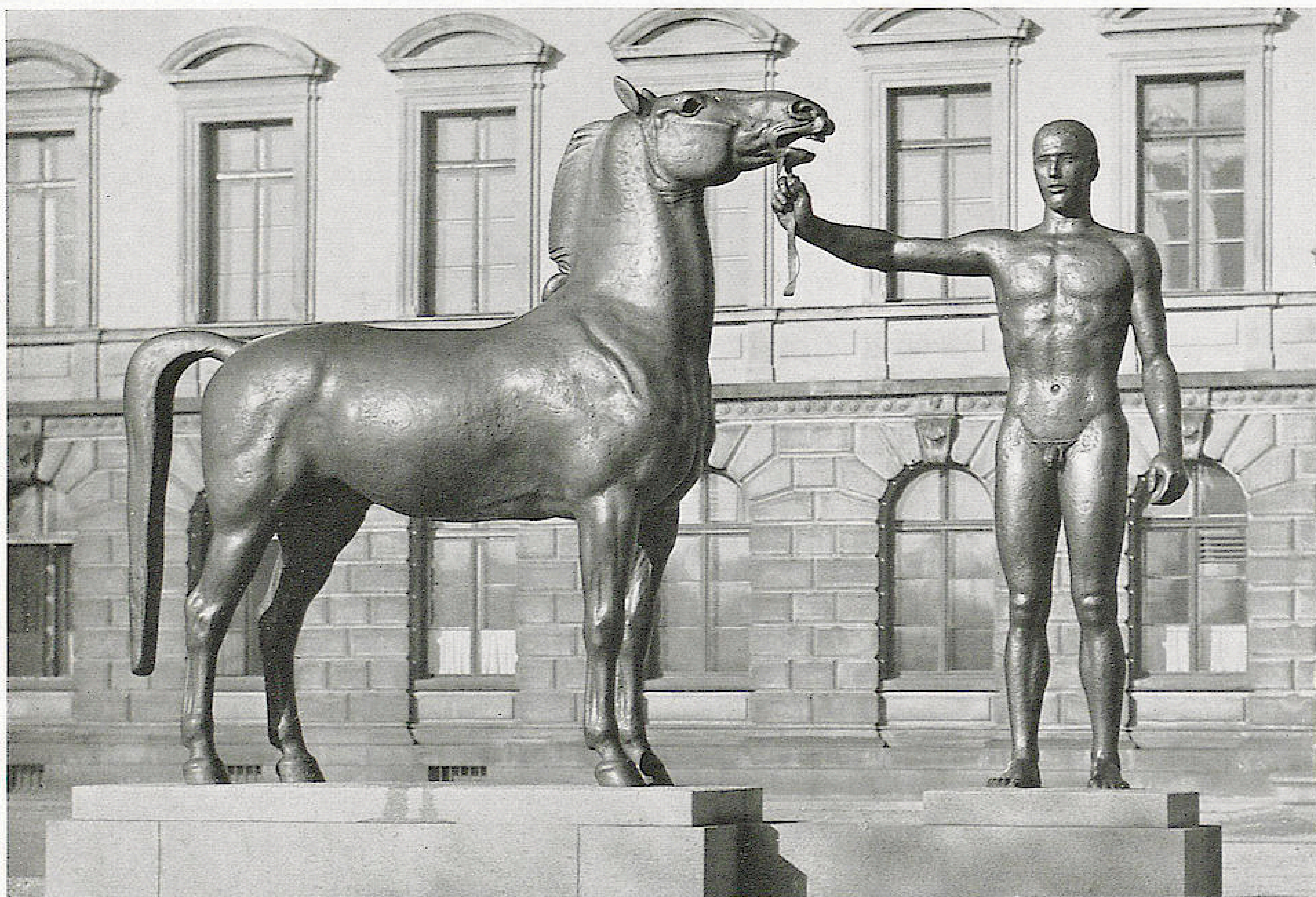
LUISE KLEMPT
GEMALTER WANDBEHANG

uns Luise Klempt in ihren bemalten Wandbehängen bietet, ist fern von Nachahmung ostasiatischer Kunstgeschichte, der Tapisserien der gotischen Jahrhunderte oder der Gobelins seit der Renaissance. Ihr Verfahren erwächst einfach aus der Lage des heutigen Menschen, aus seinem neuen architektonischen Bewußtsein und der unauslöschlichen Freude an der Welt der Malerei. Luise Klempt kommt von der Fresko-Arbeit her. Sie hat — zumeist in Süddeutschland — Schulen, Altersheime, Kirchen und Siedlungen geschmückt und ist auf den Gerüsten zu Hause. Sie unterwirft sich den Gesetzen der architektonischen Fläche, aber sie überwindet die Dürftigkeit neusachlicher Askese durch die Freudigkeit ihres echten Malertums.
Und ohne zu theoretisieren, hat sie seit drei Jahren in aller Stille die Kunst ausgebildet, auch den Wohnräumen, wie wir Nomaden der Städte sie mieten, Wandschmuck vom architektonischen Rang des Freskos zu geben. Sie malt auf ungebleichten, kräftigen Geweben, die unaufgespannt und ohne Rahmen als lose Behänge sich der Wand natürlich anschmiegen. Bei ihrem leichten, aquarellartigen Farbenauftrag bleibt die Stofflichkeit des Malgrundes unverborgen. Dessen ursprüngliche Erscheinung spricht als durchgehender Grundton vernehmlich mit, um die Einheit der realen Fläche aufrecht zu erhalten. Wandform und malerische Form durchdringen einander.
Dies Gesetz bestimmt die Bildgestaltung in allem. Darstellung körperhafter Dinge und landschaftlichen Raumes geht in gleichmäßig schmückende Verbreitung der Farben und rhythmisch über die Fläche gestreute Akzente ein. Neben die Pflicht gegen die Funktion der Wand tritt die Pflicht gegen den Sinn des Wohnraums. Die wechselnden Aspekte, Zwecke und Stimmungen des Lebens fordern einen unaufdringlichen, stets passenden Hintergrund. Luise Klempts Wandbehänge vermeiden, was durch Ausdruck und Inhalt den Bewohner der Räume seelisch beschlagnahmt, reizt und ermüdet. Ohne Heroisierung und ohne soziales Pathos sind die Gestalten mit paradiesischer Selbstverständlichkeit der Natur eingeordnet. Was uns allen verloren, bleibt uns im Bilde lebendig und nah — ein Ideal ohne Sentimentalität, wohliges Echo unserer Stimmung in glücklichen Stunden, doch in mühevoller, verdrossener Zeit ermutigendes Vorbild. Immer frohes Bekenntnis zum Leben.

Dr. Johannes Eichner

LUISE KLEMPT. GEMALTER WANDBEHANG





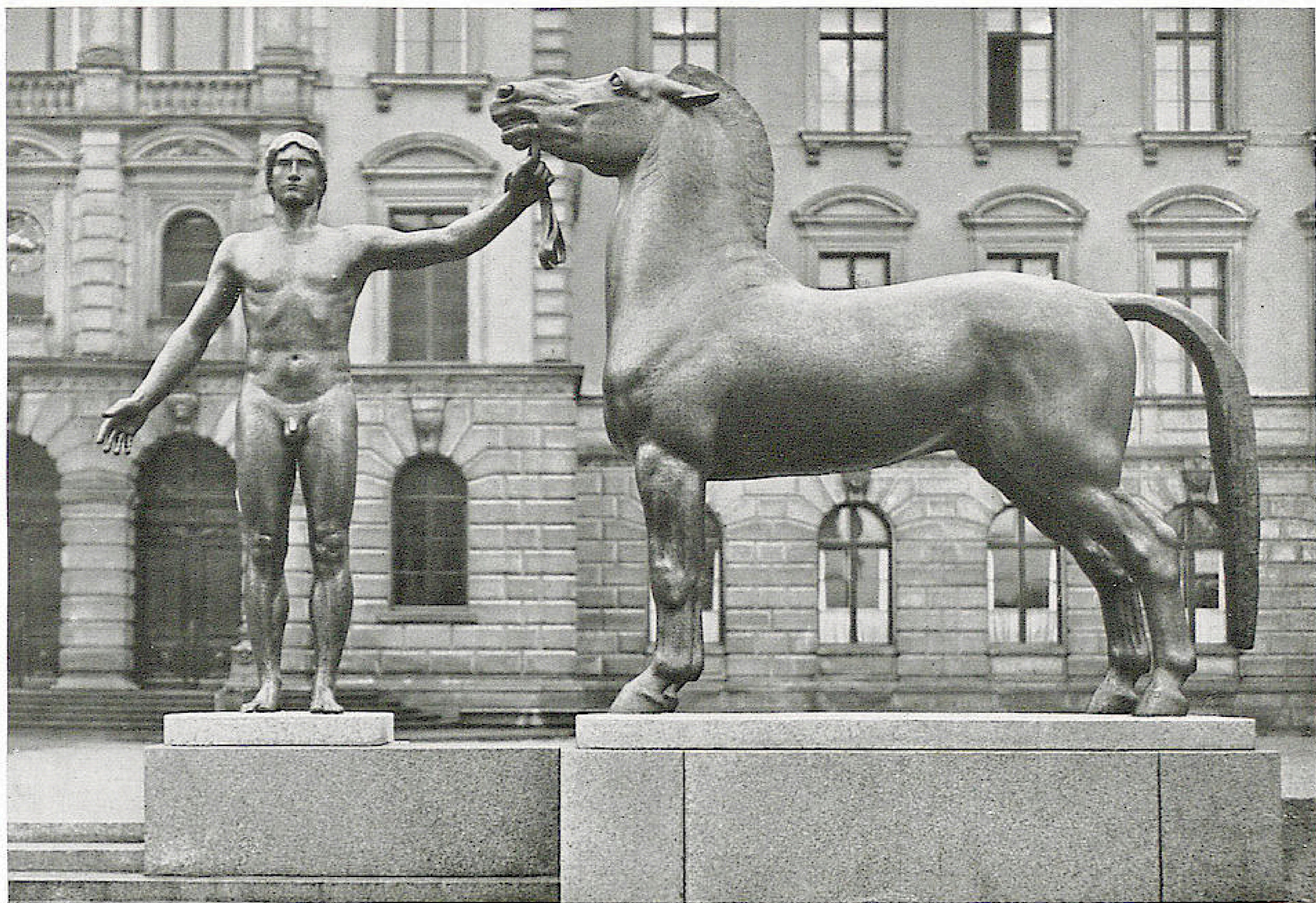
HERMANN HAHN. ROSSEBÄNDIGER VOR DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE, MÜNCHEN

DIE ROSSEBÄNDIGER VOR DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE, MÜNCHEN

VON BERNHARD BLEEKER UND HERMANN HAHN

Durch das verständnisvolle und hochgesinnte Zusammenwirken von Staat und Stadt ist es möglich geworden, der stolzen Reihe Münchner Großplastik des 19. Jahrhunderts ein neues Werk hinzuzufügen: Die Rossebändiger vor der Technischen Hochschule von Bernhard Bleeker und Hermann Hahn: Zwei Bronzegruppen von fast doppelter Lebensgröße, Roß und Mann, von einer Großheit der Gesinnung und einem Adel beherrschter Formgebung, daß man auf die großen Epochen kunstgeschichtlicher Entwicklung verweisen muß, will man Vergleichspunkte finden.

Der Architekt der Erweiterungsbauten der Technischen Hochschule German Bestelmeyer hatte zur optischen Verbindung der beiden Flügelbauten und zum edlen plastischen Schmuck des Hochschulforums zwei Rossebändigergruppen, das gegebene und künstlerisch einzig mögliche Symbol für die vom Menschen beherrschten Naturkräfte, vorgesehen und sich in seiner Ideenskizze die Rosse springend und im rechten Winkel zur Straße stehend gedacht. Die Ausführung wurde (am 26. Juli 1925) nach dem ersten Modell Bernhard Bleekers beschlossen: „Pferd parallel zur Straße,



BERNHARD BLEEKER. ROSSEBÄNDIGER VOR DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE, MÜNCHEN

Pferdebändiger Front zur Straße, Pferdekopf horizontal“; und zwar aus künstlerisch architektonischen Gründen: wegen des ausgezeichneten Zusammengehens der Breitseite der Gruppe mit den Wänden der Flügelbauten und wegen des im Sinne ähnlicher Figuren gelösten Zusammenklingens der Blockierungssilhouette der Gruppe mit den Fassaden der beiden Flügelbauten.

Bernhard Bleeker kam nun im Laufe der Arbeit dazu — Formfindung wächst aus Formfindung — den Mann etwas weiter vom Pferd abzurücken. Dank der großen Gesinnung Hermann Hahns, der auch auf diese neue Anregung Bleekers einging und sein hohes Können in den Dienst der Sache stellte, wurde das architektonische Zusammengehen der Gruppen und zugleich der plastische Reichtum der in der individuellen Ausformung der beiden Gruppen beschlossen liegt, möglich. 1929 war der Gipsabguß des naturgroßen Modells Bleekers im Glaspalast ausgestellt. Aber erst ein auf Grund der Erfahrungen dieses ersten Modells neu aufgebautes zweites Modell wurde dann gegossen.

Das sind Arbeitsmethoden, das ist eine Art des Schaffens, daß man an die besten Zeiten der Renaissance erinnert wird. Die große Anzahl der Modelle, das Ausprobieren an Ort und Stelle, das unermüdliche Durchformen und künstlerische Weiterdenken, auch noch während des Fertigmachens, das Immer-aufs-neue-Ringen mit den Problemen, das Sich-nicht-genügen-Lassen um der Sache willen. Dann die Art des Schaffens: kein begriffliches Herumexperimentieren, keinerlei Originalitätshascherei, ja geradezu ein Sich-Beschränken auf das allereinfachste Thema, das ruhige Nebeneinanderstehen von Mann und Pferd. Die

geistige Tätigkeit, die geleistet worden ist, ist eine rein künstlerische, ein Sich-Konzentrieren auf die innere, möglichst klare Gesamtvorstellung der Form, ein immer intensiveres Durchdringen des Formproblems, ein immer klareres Sehen, ein immer größer gegriffenes Zusammenschauen der Formen. Es ist wie eine Offenbarung des echten Deutschland, das sich im Bekenntnis zur Arbeit um ihrer selbst willen, im Bekenntnis zur Kraft und Gesundheit, in Lebensfülle und Schönheit ein Denkmal gesetzt hat. Es ist das beste Zeichen für ein Werk, wenn man in seiner Gegenwart, von seiner geistigen Größe, Bedeutsamkeit und Schönheit so ergriffen wird, daß die Frage nach der kunstgeschichtlichen Einordnung als eine ganz sekundäre erscheint. Immerhin, die Gruppen gehören jener Richtung an, die seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr sich anschickt, die Unreinheiten der Formgebung, die unbewußt barocken und die rein gedanklichen Elemente des Klassizismus vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu überwinden, im Sinne einer an der Natur genährten, großen Formanschauung: eben der Neuklassik. Rethel und Feuerbach, Marées und Hildebrand repräsentieren den Aufstieg. In der Art wie die Gruppen in ihrer strengen Stilisierung mit der ernsten Architektur zusammengehen — einen besonderen Genuß gewährt es, von der Hochschule aus Bleekers Gruppe mit der feierlichen Architektur der Pinakothek zusammenzusehen, in der Art, wie die Ehrfurcht vor der Natur in den Dienst großer überdinglicher Formanschauung gestellt wurde, ist durch die Tat der Beweis erbracht, wie stark gerade wieder in der Gegenwart, die in der Tiefe der deutschen Seele schlummernden, vom Humanismus geweckten und genährten Kräfte sind, die zum Apollinischen neigen. In Goethe waren die beiden großen Möglichkeiten deutscher Schöpferkraft vereint. Neben Faust stehen Iphigenie und Tasso.

Man hat es seit der Enthüllung der beiden Groß-Bronzen erlebt, daß sie, daß künstlerische Probleme, wie in der Renaissance, künstlerisches Tagesgespräch sind. Das unvermeidliche Vergleichen der einen mit der anderen Gruppe hat zu einer Diskussion geführt, die an die berühmte Streitfrage erinnert, wer nun eigentlich größer sei, Schiller oder Goethe? Das Pferd von Hermann Hahn halte ich für ein vollkommenes Stück Plastik: Wie der schlanke, kraftvolle Körper des edlen Tieres aufgebaut ist, wie die straffen Vorderbeine die freigewölbte Brust, den schlanken Hals und den stolzen wundervoll modellierten Kopf tragen, wie die prachtvolle Schulterpartie zum schlanken Leib überleitet und an diesem die kraftvollen Lenden und die Hinterbeine sitzen, wie schließlich das Ganze in dem vornehmen Schweife ausklingt und wie die im einzelnen so lebensvoll gegebenen Partien zu einem Werk größter Einheit und Klarheit zusammenklingen, wie bei allem Einfühlen in die Natur und Ausgehen von der Natur der Künstler über die Natur hinausgegangen ist, im Sinne großer Stilisierung, das gibt einen hohen Begriff vom plastischen Können Hermann Hahns. Sehr schön ist, kommt man von der Theresienstraße her, wie die Gruppe Hahns mit der Architektur Bestelmeyers zusammengeht. Meine besondere Freude aber ist das ganz groß gesehene Zusammenstehen von Mann und Pferd von Bleeker, wie das Sich-Entwickeln von Wölbung aus Wölbung, das Zusammenklingen der einzelnen Körperpartien unter besonderer Berücksichtigung der Modellierung durch das Licht unter sich und mit den in groß menschlicher Würde verlaufenden Konturen, in den Dienst des Kraftvollen und Morgenfrischen der Empfindung gestellt ist, wie es nur in großen Zeiten ganz großen Künstlern gelungen ist. Ein solches Werk gibt der Zeit die künstlerische Signatur, mag auch das Niveau des Durchschnitts so niedrig sein, wie es heute ist. Die Zeiten des früher selbstverständlichen hohen Niveaus der breiten Produktion scheinen seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, seit der Zunahme des Selbstbewußtseins, der Quasi-Emanzipation der Masse dahin — ob für immer?

Hans Kiener



MAX UNOLD. FISCHERHAFEN. AQUARELL



MAX UNOLD
BADEORT

DAS AQUARELL

Was noch vor wenig Jahren die Ölskizze war, direkteste Äußerung des Temperaments, ungefälschteste Wiedergabe des Naturerlebnisses, ist heute das Aquarell; es stellt in unsern Tagen das reinste Dokument malerischer Leidenschaft dar. Weißes Papier ist noch schöner als unbemalte Leinwand; in winzigen Porzellannäpfchen, in Miniaturtuben schlummert die phantastische Möglichkeit, aus unendlich verdünnter Materie ein Bild der Welt erstehen zu lassen. Schon die ersten mit den breiten oder spitzen elastischen Marderpinseln geführten Striche wirken wie eine mächtige Beschwörung, aufregend, phantasiebeflügelnd. Zarte Tinten geben wie ein Grundakkord den Klang der angeschlagenen Skala; tiefere Akzente leiten die formale, entschieden hingesetzte Flächen die farbige Modellierung ein. Vorsicht und Kühnheit sind gleichermaßen



MAX UNOLD. MEERESSTILLE

gefordert: wenn ein Ton zu kräftig angelegt wurde, kann er nie mehr Helligkeit werden, und die ihn umgebenden abstechenden Dunkelheiten, aus denen das Licht resultieren muß, können in Linie und Farbe von Anfang an gar nicht präzis und ausgesprochen genug sitzen. Nie sonst erfährt man so ernüchternd deutlich, wie uneinheitlich das Auge eigentlich sieht, nie auch erlebt man solch inneren Triumph, wie wenn eine ins Unfertige gesetzte Farbe am Schluß sich als richtig geahnt, als kalt oder warm genug im Gesamtklang erweist. Korrekturen wie bei der Ölfarbe sind nicht möglich: nicht nur, daß man aus Schwarz niemals Weiß, aus Grün niemals Rot machen kann; auch näher verwandte Klänge wie z. B. Ultramarin und Preußischblau lassen sich nicht gegeneinander vertauschen: die einzelne Farbe beharrt, wo sie einmal verwendet wurde, bei ihrem Grundcharakter und reagiert mit trüben schmutzigen Effekten auf jeden Versuch der Vergewaltigung. Sie wird bei dichterem Auftrag nur feuriger und stärker, — oder sie muß durch Kontraste gezwungen werden, einen unvermuteten Zug ihres Wesens in Erscheinung treten zu lassen und derart der Gesamtwirkung dienen. Dabei ist die Technik an sich weniger von der Zeit abhängig als die des Ölbilds: nur von Dampf gesättigte Luft, wie sie z. B. abends am Meer herrscht, kann die Vollendung hinauszögern, oder eine abnorm trockene Atmosphäre kann blitzschnellen Farbauftrag und Pinselstrich erfordern. Aber der Geist des Aquarells scheint nicht zu trennen von der ewig beweglichen Natur seines Urstoffs, des Wassers. Er verträgt keine Trockenheit und Schwere, verlangt ein in jedem Sinne flüssiges Vorgehen und

verrät auch beim abgeschlossenen Werk noch die Improvisation, das „Herausreißen der Kunst aus der Natur“. Die spezifische Schönheit eines Aquarells beruht auf dieser Eigenschaft: sein Gelingen hängt in besonderem Grade von der Fähigkeit des Malers zu momentaner Konzentration ab, und es stellt im Idealfall das Produkt eines Höhepunkts künstlerischer Eingebung dar.

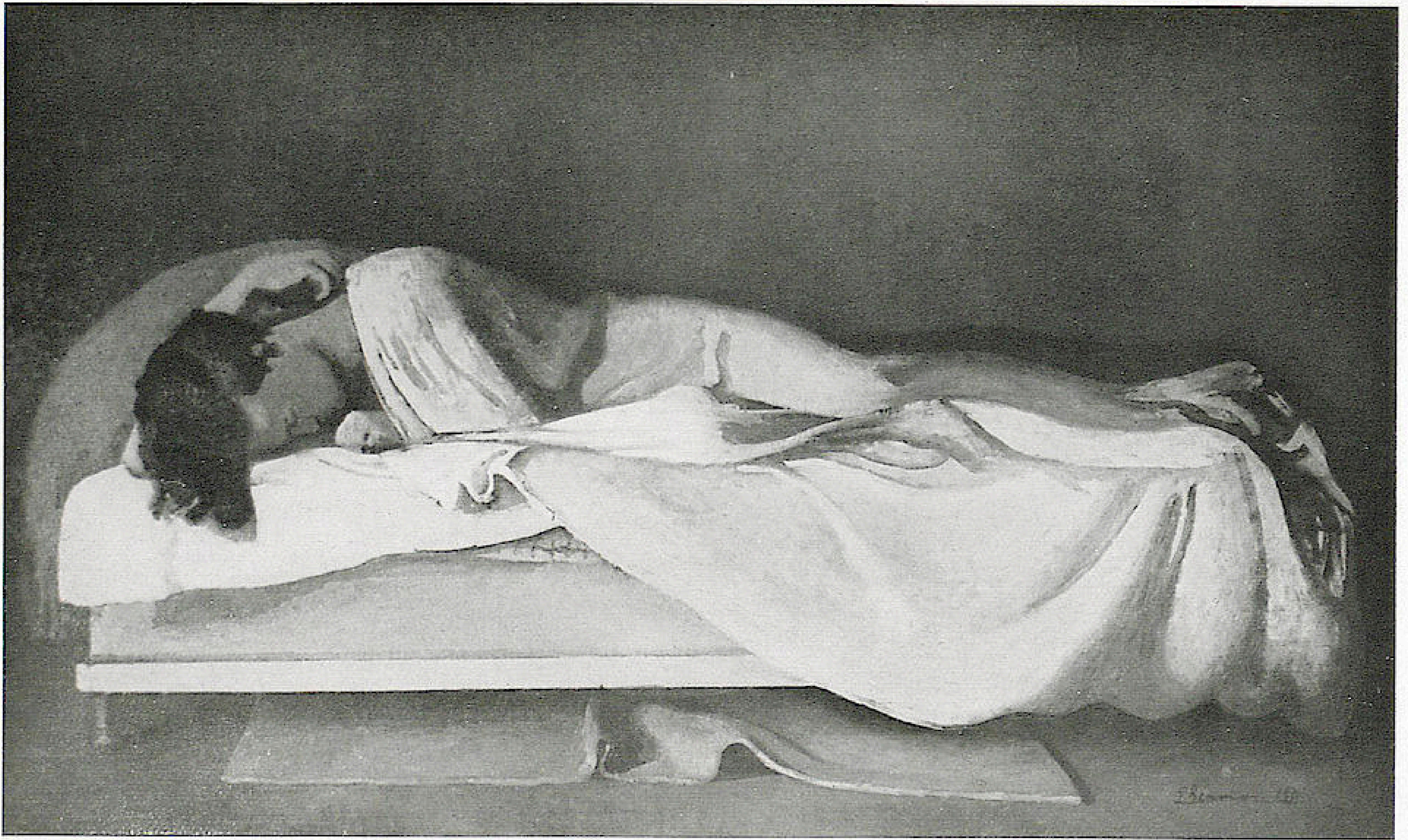
*

Die Zeit, in der Leibl seine tiefste Abneigung gegen die Arbeit eines Kollegen in den monumentalen Ausspruch zusammenfaßte: „ich glaube, das Schwein lasiert“, sah den Gipfel malerischer Kultur im tonigen Ölbild. Dessen künstlerischer Charakter verliert auch tatsächlich, wenn es mit Hilfe von Lasuren „hergestellt“, nicht mit den direkten Mitteln pastosen Auftrags der Natur abgerungen wird. Wo aber, im Gegensatz zur Tonigkeit, Farbe das Leitmotiv der Malerei ist, kann verdünnter, halbdeckender Auftrag als wertvolles Hilfsmittel dienen; das sieht man in der Tafelmalerei der Gotik sowohl wie in den Bestrebungen unserer Gegenwart. Diese hat die Lasur wieder zu Ehren kommen lassen und konsequenterweise gleichzeitig das Aquarell, die Technik der absoluten Lasur. Noch steht es in der Wertung vieler Laien weit hinter dem Ölbild zurück, doch nur auf Grund veralteter Vorurteile. Man sollte endlich verlernen, Bilder nach Größe und Gewicht (Goldrahmen eingeschlossen) zu schätzen; man könnte längst wissen, daß

(Fortsetzung Seite 362)



MAX UNOLD
GEWITTERREGEN



EUGEN BERMAN. LIEGENDER JUNGER MANN

EUGEN BERMAN

Das künstlerische Schaffen des jungen Russen Eugen Berman bildet im Rahmen der heutigen Modeströmungen der Malerei einen Halte- und Ruhepunkt, musikalisch gesprochen, ein Fermata voll klingender Harmonie. Es ist gewissermaßen eine Malerei in „Moll". Der strenge Rhythmus Bachscher Fugen klingt wider in den strengen Architektur-Kompositionen, die, gleich kraftvollen Akkorden, in sich gebunden sind.

Das klassische Wort Winckelmanns von der „edlen Einfalt und stillen Größe" ist hier bei der Betrachtung der Werke Bermans in seinem tiefsten und eigentlichsten Sinne zu verstehen. „Edle Einfalt und stille Größe" sprechen aus der Stimmung, die diese Bilder wiedergeben: Kirchen, Brücken und Skulpturen im fahlen Licht der untergehenden Sonne oder Menschen, die im Dolce far niente auf Treppen oder am Meere liegen, Menschen, deren ganzes Schicksal sich widerspiegelt in der Empfindung, die aus den Kurven und den Gebärden spricht. Oder es sind Kirchenkuppeln und Brückenbögen, die sich in großen, ruhigen Kurven abheben vom Abendhimmel oder dem dunklen Wasser. Manchmal sind es Türme und Fahnenstangen mit breiten Renaissancesockeln, die dem Bilde den Rhythmus verleihen. Nur selten tritt die menschliche Gestalt als Bildnis in Erscheinung. Sie ist der Komposition ein- und untergeordnet, dient als lebenspendender Akzent inmitten großer Architekturgefüge und läßt die Bauten groß und die Menschen klein erscheinen. Und doch wirken diese Menschengruppen „zentral", da das Bild jeweils um sie herum komponiert ist. Gewöhnlich ist es ein Platz vor einer hohen Fassade. Rechts und links führen Mauern in starker Verkürzung in die Tiefe. Treppen, Fenster und Arkaden gliedern und verlebendigen die großen

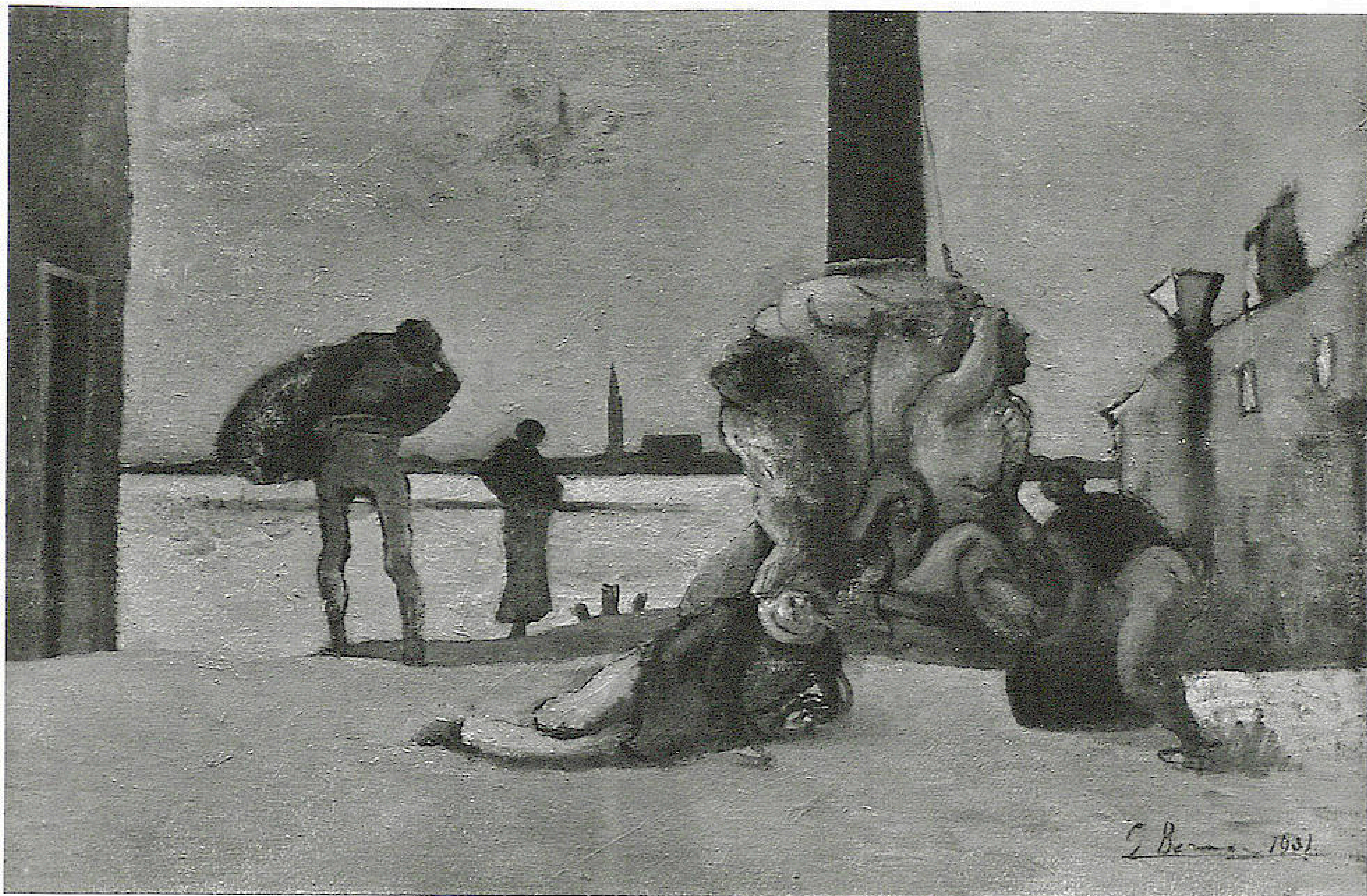
EUGEN BERMAN
DAS TOR ZUM MEER



Flächen. Man muß dabei an feste Burgen und italienische Renaissancepaläste denken oder auch an Bühnendekorationen. Theatralisch und höchst pathetisch wirken dabei die Beleuchtungseffekte. Auf halbdunkler Szene steht irgendwo seitlich eine Tür weit offen, und in dem Lichtstrahl, der in das Dunkel dringt, handeln die Menschen und geschehen rätselhafte Dinge. Licht und Bewegung gehen immer zusammen. Wenn es keine Menschen sind, dann ist es der weiße Schaum der Brandung, der aufleuchtet zwischen den starren Felsen und dem dunklen Meer. Bewegung und Ruhe bildet die innere Spannung aller dieser Bilder. Selbst die Architektur wird „bewegt" durch Barockmotive und durch Skulpturen, deren Silhouetten schroff in den Himmel schneiden. Der Blickpunkt des Künstlers ist meist sehr tief. So kommt es, daß die Statuen und Brückenbögen hoch aufragen, ganz unerwartete Proportionen gewinnen und den Bildern ihr charakteristisches Gepräge verleihen. Es sind meist italienische Motive aus Venedig, Verona oder Padua, Motive, die im Laufe der letzten drei Jahrhunderte

EUGEN BERMAN. BRÜCKE





EUGEN BERMAN. LAGUNE

oft verwendet und abgewandelt wurden. Die Größe der Bildauffassung und das Erlebnis der Architektur war schon den Barockkünstlern geläufig. Doch bei einem Canaletto und einem Guardi war die architektonische Landschaft, die Vedute, Selbstzweck und die Menschen dienten lediglich als Staffage. Berman jedoch hat selbst den Steinen, den Brücken und Brunnen Leben eingeflößt.

Besonders, wenn man die Tausende von Studienblättern betrachtet, erkennt man die Methode seines künstlerischen Schaffens. Vor jedem endgültigen Gemälde entstehen ganze Serien von Entwürfen, Tusch- und Sepiazeichnungen, die das Gerippe des Bildes fixieren, die Mauern, Brunnen, Bäume und Menschen im Bildraum verteilen und jeweils die Proportionen festlegen. Und solange werden die Akzente verteilt und verschoben, bis jene unbedingte und vollkommene Harmonie erreicht ist, die aus allen Bildern des Künstlers spricht. Diese Blätter mit ihrer charakteristischen Handschrift, mit den schwergefügten Mauern und leicht hingesetzten Menschen- und Baumgruppen sind nicht nur Studien und Entwürfe. Sie wirken in ihrer Geschlossenheit wie Meisterzeichnungen, schon in der Skizze völlig bildhaft und durchkomponiert. Die Denkmalsentwürfe eines Lionardo und Michelangelo zeigen ähnliche Probleme und die perspektivischen Hilfslinien der Skizzen sind in beiden Fällen der Schlüssel zum Verständnis des Schöpfungsaktes und der Bildgestaltung.

Berman ist viel gereist in seinem Leben und hat neben seinen künstlerischen und malerischen Qualitäten ein offenes Auge für alle Dinge, die ihm begegnen. Er studierte viel in Museen, ohne jedoch die alten Meisterwerke jemals zu kopieren. Aber sie haben ihn dennoch stark angeregt und bisweilen glaubt man in seinen Bildern solche Reminiszensen zu entdecken: Erinnerungen an Piranesi und Pal-



EUGEN BERMAN
KIRCHE ST. JUSTINA IN PADUA

ladio, aber nur, soweit es die Monumentalität betrifft. Im Detail ist Berman einfacher und bescheidener und erzielt deshalb durch seine wenigen Akzente eine um so stärkere Wirkung.
Die Palette des Künstlers zeigt vorwiegend dunkelleuchtende Farben. Tiefes Braun, ein leuchtendes Blau und verhaltenes Grün. Dieser Dreiklang wird nur selten von einem zarteren Hellblau und lichten Weiß unterbrochen. Die schwermütige Sehnsucht einer slawischen Seele, die nordisch-romantische Empfindsamkeit eines Caspar David Friedrich und die südliche Klassik eines Hans von Marées treffen hier zusammen.
Es ist gefährlich, heute das Wort „Klassisch" zu gebrauchen. In unserer Ästhetik wurde es allzuoft mit „Akademisch" verwechselt und andrerseits wurde es der „Romantik" entgegengesetzt. Berman hat jedoch in seinen Bildern die Synthese von Klassik und Romantik gefunden, klassisch im Aufbau und romantisch in der Empfindung. Platos Gastmahl, die Sonetten Michelangelos, Hölderlins Hyperion und die Maximingedichte Stefan Georges schwingen in verwandter Seelenlage. Ein lyrisches pantheistisches Element erfüllt solche Werke reifer Künstler in Zeiten höchster Kultur. Und all diese ewiggültigen Schöpfungen entstanden abseits, ja sogar entgegen den herrschenden Modeströmungen. So steht auch Eugen Berman fern von allen Reklametrommeln, fern von allen spekulativen Interessen des internationalen Kunsthandels und schafft in völliger Abgeschlossenheit seine Werke voll „edler Einfalt und stiller Größe". Dr. Fritz Neugaß



HANS LEINBERGER. HL. ANNA SELBDRITT

Ingolstadt, Kloster Gnadenthal. — Leinberger-Ausstellung, Landshut

HANS LEINBERGER ZUM GEDÄCHTNIS

Die Leinberger-Ausstellung, die vom 25. Juni bis 24. Juli in den Räumen der herzoglichen Stadtresidenz zu Landshut zu sehen war, gibt eine willkommene Gelegenheit, in dieser Zeitschrift erneut auf die unvergängliche Kunst des größten niederbayerischen Bildschnitzers der Spätgotik hinzuweisen. Seit jener ersten Veröffentlichung an dieser Stelle*) sind nun bald zehn Jahre vergangen. Der Ruhm des jahrhundertelang vergessenen Meisters hat sich in der Zwischenzeit immer mehr verbreitet. Und

*) Jahrgang 1922/23, Seite 269—280, Juniheft 1923: Hans Leinberger von Hubert Wilm, mit 13 Abbildungen.

wenn — was zuweilen vorkommen soll — die zu seinem Gedächtnis veranstaltete Ausstellung auch nicht vermocht hat, ihn über Nacht volkstümlich zu machen, so darf man doch annehmen, daß es heute kaum einen deutschen Kunstfreund mehr gibt, der mit dem Namen Leinberger nicht eine ganz bestimmte Vorstellung verbindet.

Freilich: das Dunkel, das über sein Leben, über seine Herkunft, seine Gesellen- und Wanderjahre, ja über die Zeit seines Todes gebreitet liegt, hat sich bis heute noch keineswegs gelichtet. Wir wissen gegenwärtig über sein Leben nicht viel mehr als etwa vor zehn Jahren, ja kaum mehr als das, was jene erste grundlegende Arbeit über ihn, die Veröffentlichung Georg Habichs im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“, uns an Lebensdaten mitzuteilen vermochte.

Bleibt dieser Teil unseres Wissens um den großen Meister daher immer noch recht unvollständig, so hat doch die kunstgeschichtliche Forschung inzwischen einen anderen Teil dieses Wissens in ergiebiger Weise erweitert: die Liste jener Werke, die wir als Schöpfungen seiner eigenen Hand ansprechen dürfen, hat an Umfang zugenommen, so daß das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit heute aufgeschlossener und mannigfaltiger vor unserem geistigen Auge steht. Ob und wann sich der Schleier, der Hans Leinbergers Lebensgeschichte umhüllt, einmal durch einen glücklichen archivalischen Fund lüftet, wissen wir nicht. Die Wege des Zufalls sind vielfältig und unberechenbar, und nur ein Zufall könnte der Forschung hier zu Hilfe kommen. Denn die wichtigsten Urkunden, die Aufschluß zu geben vermöchten, sind verschwunden. Die Landshuter Bürgeraufnahmebücher der Jahre 1500 bis 1515 fehlen. Das sind die entscheidenden Jahre; während dieser Frist muß Leinberger nach Landshut berufen worden sein. 1516 taucht dann sein Name am Landshuter Hof zum ersten Male auf: in den Rechnungsbüchern des herzoglichen Kameramts. Der „Schnitzer Hans“ erhielt damals auf seine Arbeit 10 Gulden. 1519 und 1522 sind weitere Zahlungen an ihn aufgezeichnet und im Jahre 1529 ist zum ersten Male von einem festen Sold die Rede, den er (vierteljährlich 5 Gulden) aus der herzoglichen Kasse bezieht. Das Letzte, was die alten Urkunden melden, ist der Eintrag in den Kammeramtsrechnungen von 1530: „Hannsen Leynnperger, Schnitzer“ erhält seinen Jahressold von 20 Gulden ausbezahlt. Die Kammerbücher der Jahre 1531 bis 1539 fehlen wieder, und da Leinbergers Name in dem Kammerbuch von 1540 nicht mehr vorkommt, darf man mit gutem Grund annehmen, daß der Meister in dem Zeitraum, den die Jahre 1531 und 1539 umschließen, gestorben ist. Das ist — bis auf einige Ziffern und Daten, die wir aus den Abrechnungen für die beiden Moosburger Kirchen St. Kastulus und St. Johannes erfahren — alles, was über Leinbergers Leben und Schaffen bis heute bekannt geworden ist.

So karg die Aufschlüsse sind, die aus diesen wenigen Daten zu des Meisters Lebensgeschichte gewonnen werden können, so reich sind die Erkenntnisse über seine Künstlerschaft, deren wir bei einer einläßlichen Betrachtung der eigenhändigen Werke teilhaftig werden. Die Landshuter Ausstellung mit ihren 170 Bildwerken war etwas reichlich mit Schul- und Werkstattgut durchsetzt. Vielleicht hatte diese Fülle für den Laien etwas Verwirrendes; vielleicht wäre die überragende Persönlichkeit Leinbergers in schärferen Umrissen vor den Augen der Ausstellungsbesucher auferstanden, hätte man sich in der Auswahl größere Beschränkung auferlegt. Trotzdem, der Kern dieser Überschau, einige zwanzig eigenhändige Werke des Meisters, vermittelte den unvergeßlichen Eindruck seiner eminenten Künstlerschaft.

Von den bisher schon bekannten eigenhändigen Bildwerken zeigte die Ausstellung: die kleine Muttergottes aus der Schatzkammer in Altötting, die Muttergottes aus Neumarkt a. d. Rott (Abb. S. 359), die hl. Magdalena aus Marklkofen, die Maria unterm Kreuz aus Dingolfing, das wundervolle kleine Relief des Kalvarienbergs von 1516, die Bronze-Muttergottes aus dem Moosburger Rathaus (Abb. S. 360), die Muttergottes von St. Martin in Landshut, den hl. Jakobus in München und die Muttergottes von Polling. Um diese Höhepunkte reihten sich — von den Bearbeitern des Kataloges der Ausstellung, Dr. Hans Buchheit und Dr. Georg Lill, von Dr. Michael Hartig und von anderen Forschern dem Meister jetzt zugeschrieben — mehrere neubestimmte Stücke: das 1513 datierte anmutige Relief der hl. Anna selbdritt von Gnadenthal, das bisher als Arbeit des Matthäus Krenіß galt (Abb. S. 357); die Muttergottes von Furth; das Chorbogen-Kruzifix von Erding, eine kraftvolle, ausdrucksstarke Arbeit aus der Zeit um 1515; das kleine Kruzifix in Berlin; der hl. Christophorus auf der Trausnitz (Abb. S. 363); die Muttergottes von Scheuer, die etwa in die Jahre zwischen 1520—1525 gehört, und der Schmerzensmann von Weilheim, eine rassige, elegante Figur aus der Zeit der Pollinger Muttergottes von 1527. Für diese erfreuliche Erweiterung des stilistisch gesicherten Werkes Hans Leinbergers wird man den Veranstaltern der Ausstellung dankbar sein. Einige andere Zuschreibungen im Katalog sind nicht so sehr überzeugend. So die in die Frühzeit versetzte Muttergottes von Altdorf, die mir ein Schulwerk zu sein scheint; so der an sich bewundernswerte Christus in der Rast in Landshut, der von dem Berliner Stück, das Adolf Feulner publiziert hat, an Feinheit der Ausführung doch übertroffen wird; so die



HANS LEINBERGER. MUTTERGOTTES AUS NEUMARKT A. ROTT

Bayer. Nationalmuseum, München. — Leinberger-Ausstellung, Landshut

Sitzfigur des Priesters Simeon mit dem Jesuskind, die um 1530 angesetzt wird (also als letztes Spätwerk) und die neben der wundervollen Pollinger Muttergottes doch sehr abfällt.
Außer den eigenhändigen Arbeiten Leinbergers und den zahlreichen Werkstatt- und Schulwerken zeigte die Ausstellung auch Werke von einigen vortrefflichen Bildhauern, die zur gleichen Zeit und im Umkreis des Landshuter Meisters am Werke waren. Da sind zunächst die beiden niederbayerischen Bildschnitzer Matthäus Krenifs und Stephan Rottaler, da sind drei ausgezeichnete Münchner Meister, deren Name unbekannt ist: der Meister des hl. Christophorus aus der Frauenkirche in München (Abb. S. 363), dann der sogenannte Rassomeister, der die prächtige Figur des hl. Rasso in der Münchner Frauenkirche schuf und der sogenannte Georgsmeister, dessen Hauptwerk die schöne Figur des hl. Georg in der gleichen Kirche ist. Es war ein besonderer Gewinn, gerade diese drei monumentalen Bildwerke aus der Münchner Schule in der Ausstellung gesehen zu haben, denn ihr ungewöhnlich hoher Standort im Innern der Münchner Frauenkirche läßt ein eingehendes Studium ihrer Schönheiten für gewöhnlich nicht zu. Bei einem Vergleich mit den Arbeiten seiner



HANS LEINBERGER. BRONZE-MUTTERGOTTES AUS MOOSBURG

Deutsches Museum, Berlin. — Leinberger-Ausstellung, Landshut



HANS LEINBERGER. MUTTERGOTTES
Landshut, St. Martin. — Leinberger-Ausstellung, Landshut

Zeitgenossen erweisen die eigenhändigen Werke Leinbergers so recht ihre bewundernswerte Eigenart: die Kühnheit und Freiheit seiner künstlerischen Erfindungsgabe, die Einmaligkeit der von ihm gestalteten menschlichen Typen, der monumentale Zug in allen seinen Gestalten, die samt und sonders als temperamentvolle Vertreter eines wahrhaft edlen, rassigen Menschenschlags erscheinen, die unerhörte Geschicklichkeit in der technischen Behandlung des Schnitzholzes, das unter seinen Händen zu einem sprühenden, unvergänglichen Leben erwacht.

Vor den hehren Gestalten des Moosburger Altars (die in der Landshuter Ausstellung leider nicht gezeigt werden konnten), vor der monumentalen Muttergottes von St. Martin in Landshut, vor der kleinen Bronzemadonna aus dem Moosburger Rathaus und dem reifen Spätwerk, der Muttergottes von Polling, wird der gewaltige Umfang der künstlerischen Existenz Hans Leinbergers schaubar. Wo der Ursprung dieser Kunst zu suchen ist, ob in einer lokalen Bildschnitzerwerkstätte, ob in einer Werkstätte der Maler der Donauschule oder — was ich eher glaube — in einer Schnitzerschule mit streng gotischer Anschauung, das ist heute noch nicht klargelegt, das hat uns auch die Landshuter Ausstellung nicht lehren können. Wenn es wahr ist, daß der überlebensgroße Kruzifixus von 1495 in der Landshuter Martinskirche in einer Falte des Lendentuchs das Monogramm HL eingeschnitzt trägt*), dann muß es möglich sein, zu diesem vermutlichen Jugendwerk Leinbergers noch eine Reihe gleichzeitiger Arbeiten aufzufinden und so die Anfänge von Leinbergers Stil viel klarer aufzuzeigen als dies bisher geschah. Gleichviel, eines wissen wir schon heute: daß wir den Landshuter Meister getrost den größten deutschen Künstlern der Spätgotik zurechnen, daß wir ihn neben Matthias Grünewald und Veit Stoß stellen dürfen.

Hubert Wilm

*) Vgl. meinen diesbezüglichen Hinweis in Wilm, Gotische Charakterköpfe, München, F. Bruckmann AG., 1925, Seite 26.

DAS AQUARELL

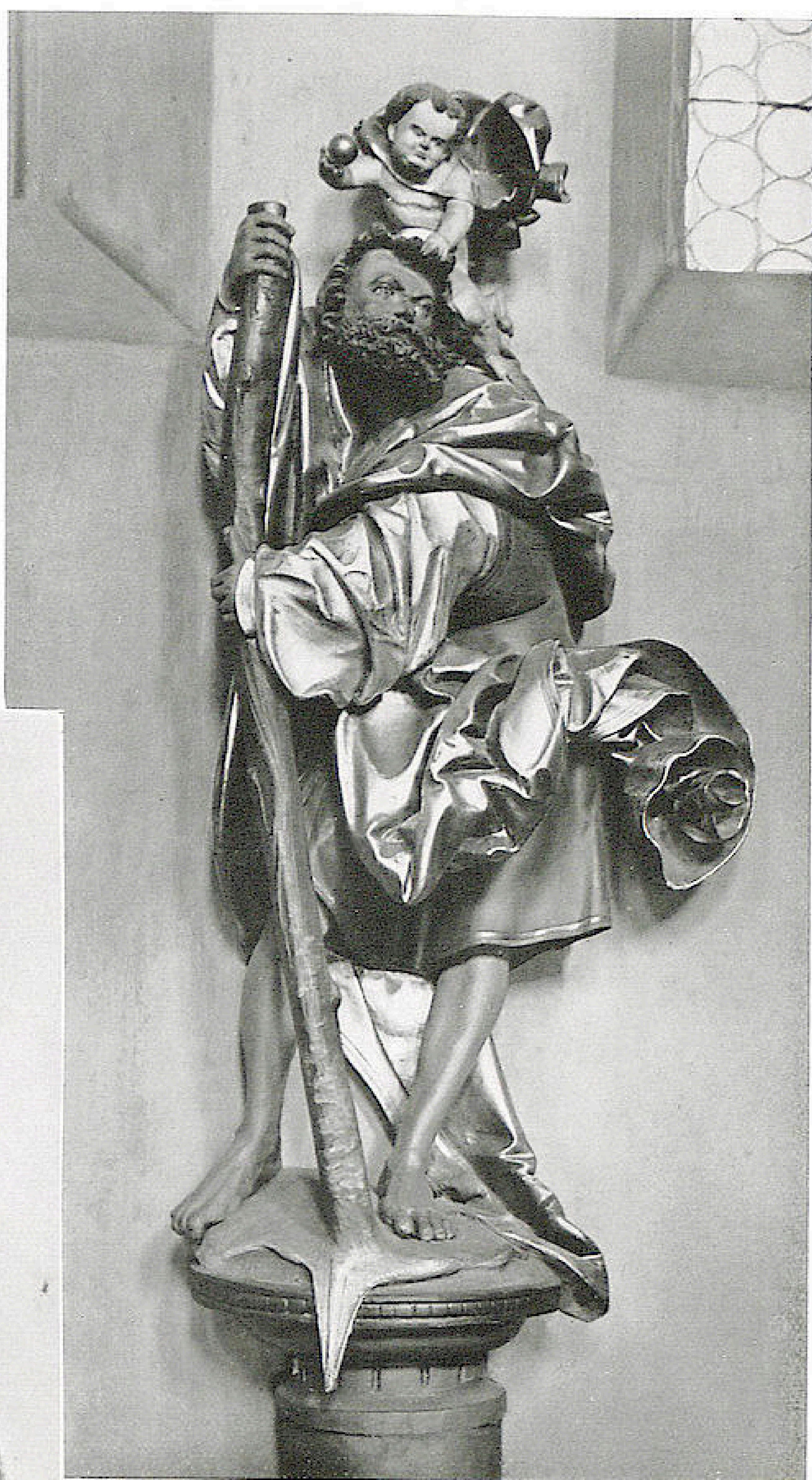
(Fortsetzung von Seite 351)

gutes Papier so widerstandsfähig gegen die Zeit ist wie gute Leinwand, daß lichtbeständige Wasserfarben in hauchdünner Verwendung auch unter tropischem Klima nicht verändert wurden, während Öle, Harze und Firnisse die Vergänglichkeit menschlichen Werks durch Nachdunkeln, Risse und Sprünge bezeugen können. Gewiß wäre es lächerlich, die Wesentlichkeit des Ölbildes, das als abgeschlossenes Resultat zeitlich längerer Bemühungen, ausgedehnterer Überlegungen das reife Ergebnis zahlreicher schöpferischer Momente verkörpert, herabzusetzen. Man sollte nur über diesen Vorzügen die besonderen Qualitäten des Aquarells nicht unterschätzen, das im Stofflichen wie im Formalen nur eine wirkliche Grenze hat, das Format: es kann eine gewisse Größe nicht überschreiten, ohne sich gegen die ihm innewohnenden Gesetze zu versündigen. In allem Übrigen, in allem rein Künstlerischen sind ihm keine Schranken gesetzt. Es darf die oben geschilderte Tendenz zum Momentanen so weit verfolgen, daß es seine Verwandtschaft mit dem „Hingeschriebensein" der Graphik deutlich verrät; es erlaubt aber ebensogut eine malerische und formale Durchbildung, die ihm den vollen Charakter des „Bildmäßigen" zu verleihen vermag. Dementsprechend stehen ihm alle Grade der Naturnähe zur Auswahl: sowohl die schlichte Wiedergabe eines Eindrucks, wie auch jeder Grad von Abstraktion oder Stilisierung. So gut wie unerreichbar ist ihm nur die grobe Illusion, der Naturalismus, welcher das tatsächliche Vorhandensein der dargestellten Gegenstände vortäuschen möchte. Diesen verbietet — glücklicherweise — das Wesen der Wasserfarbe, die von Natur immateriell, nur „Farbe an sich" ist. Darauf beruht aber eben die Reinheit ihrer Leuchtkraft, die bei höchster Steigerung nur vom Glasfenster übertroffen wird, daraus entspringt auch die mit modernen Räumen besonders gut harmonisierende Flächigkeit des Aquarells, das den Reiz des Dekorativen mit feinster Intimität und stärkstem Ausdruck der Empfindung in sich vereinigen kann.

Max Unold

HANS LEINBERGER
HL. CHRISTOPHORUS

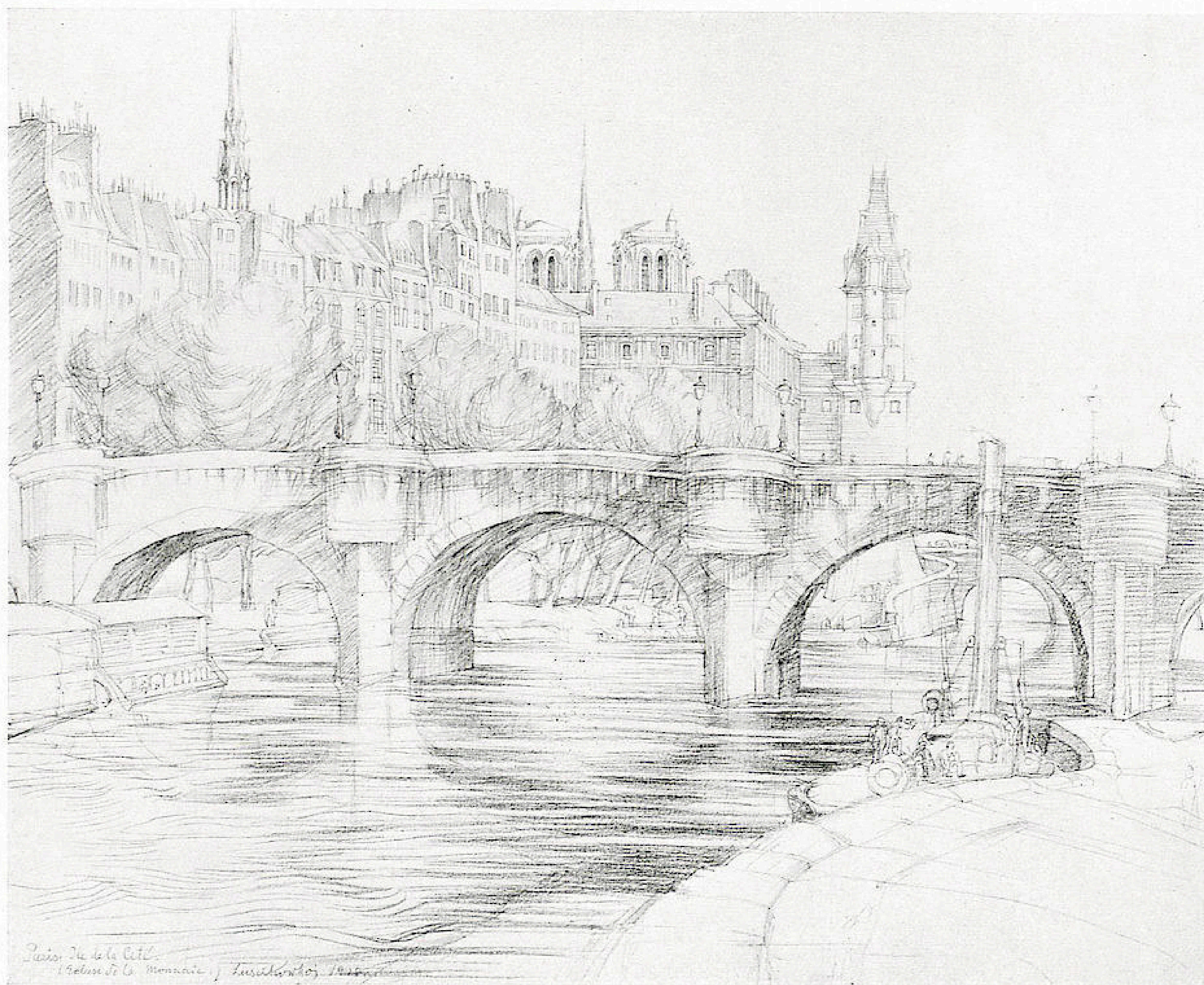
Burg Trausnitz ob Landshut





MÜNCHNER MEISTER
HL. CHRISTOPHORUS

Dom zu München. — Leinberger-Ausstellung, Landshut

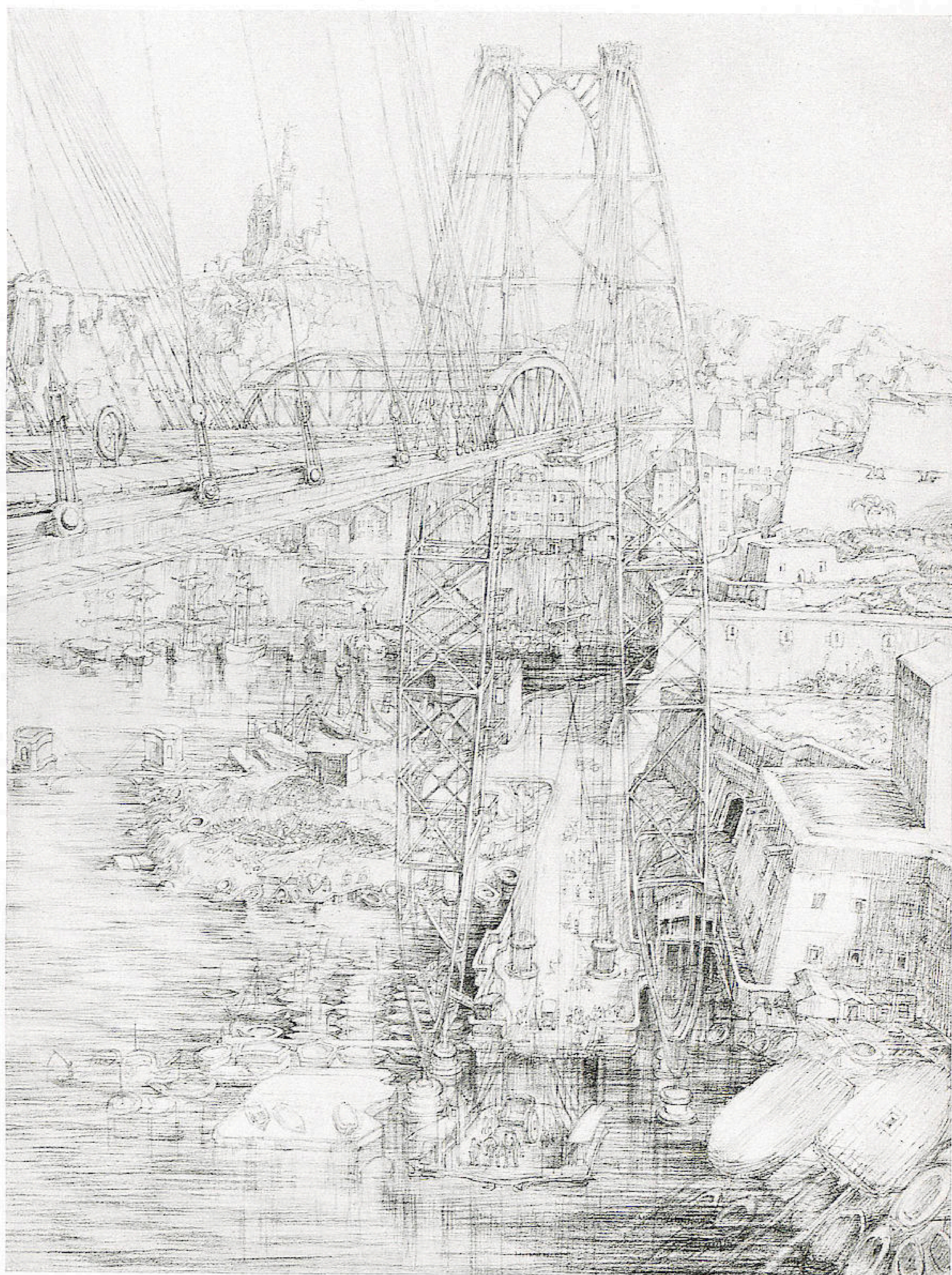


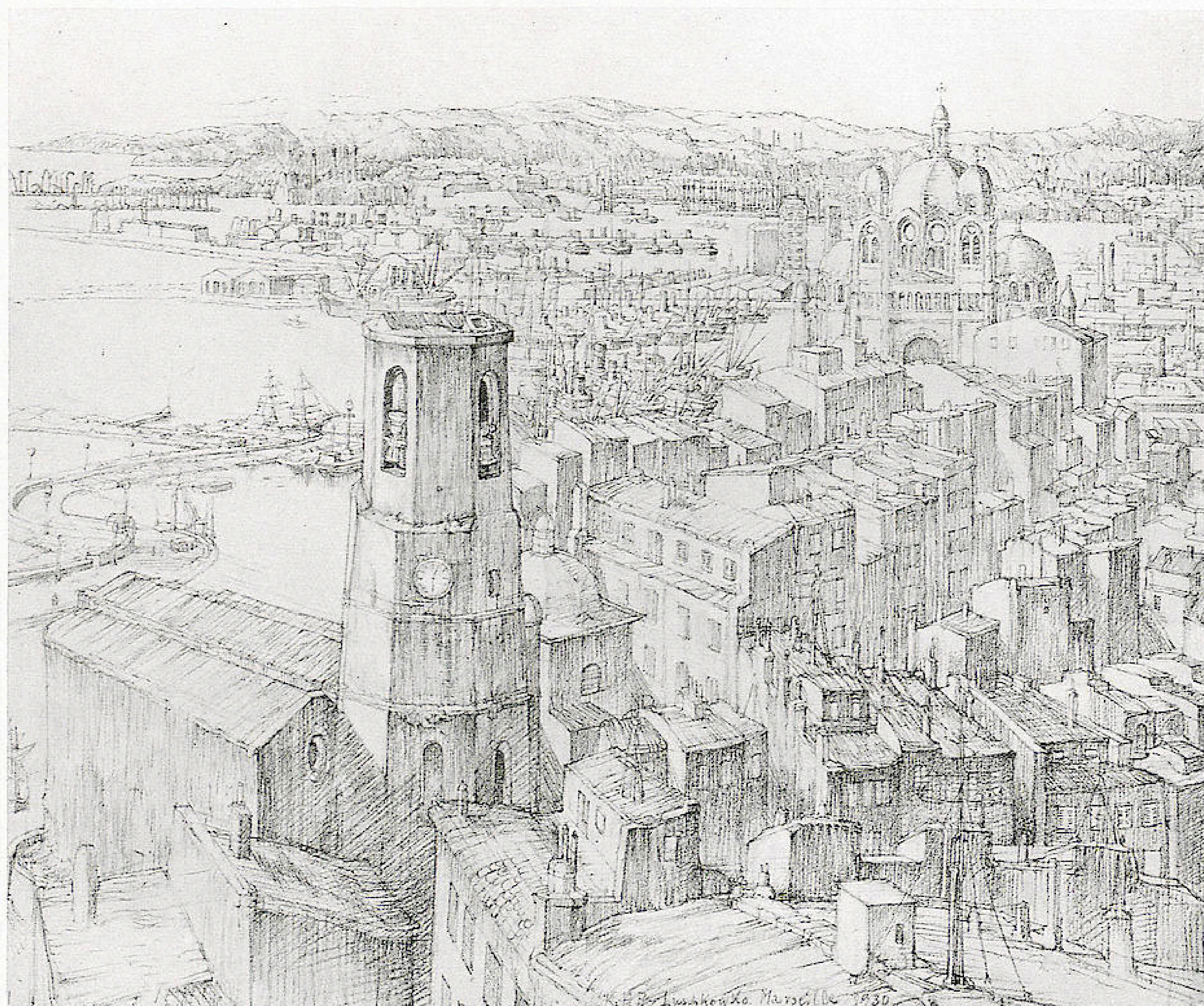
K. H. PAESLER-LUSCHKOWKO
PARIS, ÎLE DE LA CITÉ

KURT HUBERTUS PAESLER=LUSCHKOWKO

Rerum concordia discors — Von der Einheit in der Zwietracht der Dinge, so könnte man die Grundempfindung in den erst so verwirrenden und dann so eigenartig fesselnden und beschäftigenden Landschaftszeichnungen dieses Künstlers andeuten, der erst seit wenigen Jahren besonders durch Münchner und Wiener Museumsankäufe seiner Blätter anfängt, ein „Name“ zu werden. Ein Mensch spricht hier zu uns, den es treibt, die Umwelt, in der er lebt, zu durchgründen, zu zergliedern und dann wieder aus ihr ein Ganzes aufzubauen. Betrachtet man, was zum Begreifen seiner Kunst ja notwendig erscheint, den bisherigen Lebenslauf des am 3. November 1892 Geborenen, so stößt man auf mancherlei Ähnlichkeiten mit einem der künstlerischen Gesinnung nach so ganz anders gerichteten Maler, mit Ferdinand von Rayski. Gleich dem hochbegabten Schöpfer so manches eindrucksvollen und dauernd lebendigen sächsischen und fränkischen Adelsporträts ist Kurt Luschkowko zur Hälfte polnischer Abstammung und gleich ihm vereinigt er den Kavalier und den Maler. Freilich, wo Rayski aus dem Vollen rasch errungener Malmittel schöpft und eigentlich immer das Bild fast

K. H. PAESLER-LUSCHKOWKO
BRÜCKE IN MARSEILLE





K. H. PAESLER-LUSCHKOWKO
BLICK AUF MARSEILLE

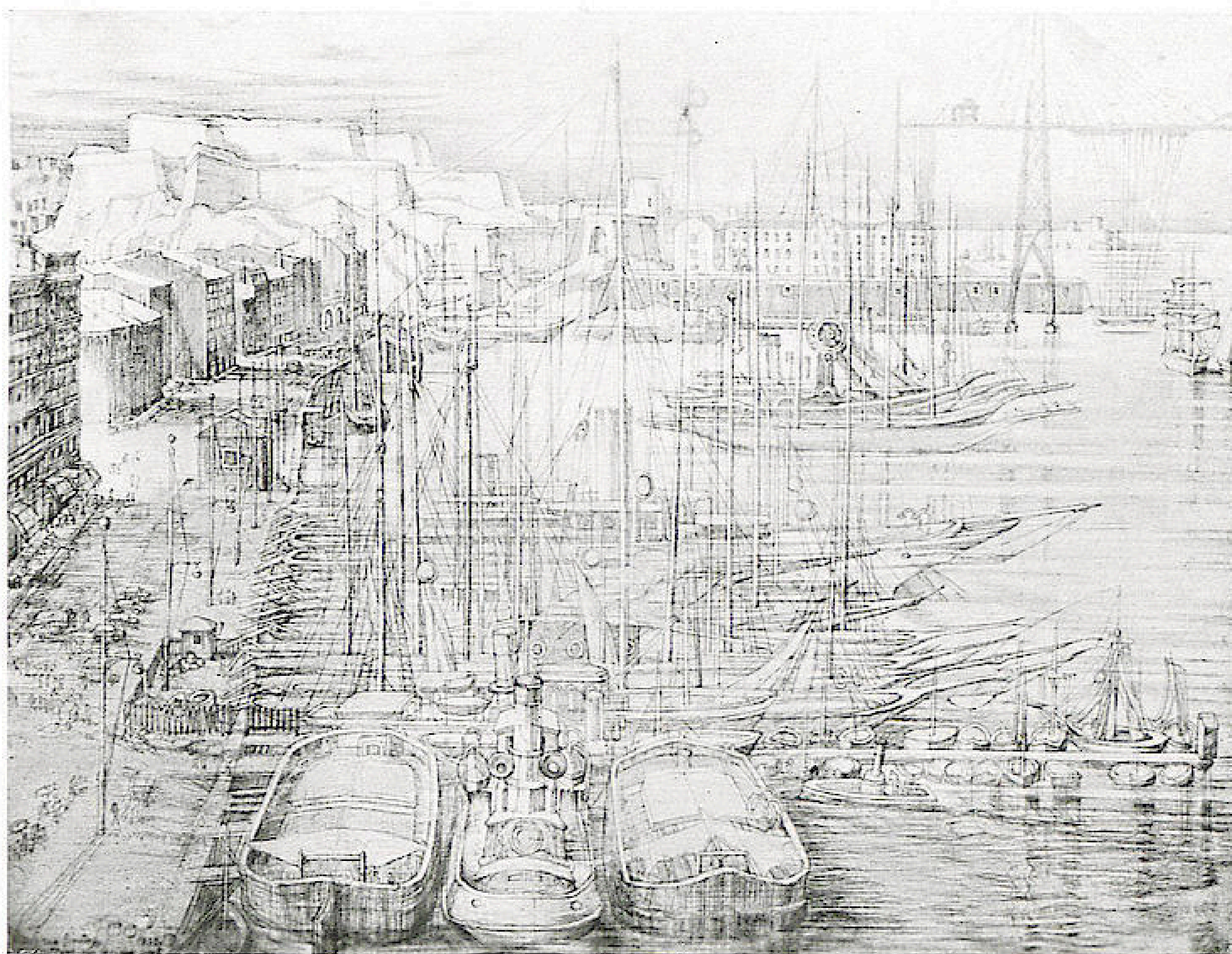
eher als den dargestellten Gegenstand zu sehen scheint, bleibt Paesler-Luschkowko ein Grübler, der nicht ruht, ehe er dem Erlebnis seiner Augen das Hintergründigste und Letzte abgefragt hat. In der Gegend des Urwaldes von Bialowies, dem Schutzgebiet der letzten Auerochsen, auf früher deutschem, durch den Versailler Frieden zu Polen gekommenen Boden geboren, wuchs Kurt Hubertus als vorbestimmter Erbe des Rittergutes Luschkau heran, in einem geistig angeregten Familienkreise, der durch die häufigen Besuche des 1912 verstorbenen deutschen Dichters Friedrich Huch einen bleibenden geistigen Adelstitel erhielt. Den Weltkrieg machte er als Offizier auf deutscher Seite mit. Nach dem Friedensschluß wurde sein ererbter Landbesitz von den Polen enteignet, was übrigens kunstfreundliche polnische diplomatische Auslandsvertreter nicht gehindert hat, Paesler-Luschkowko der polnischen Kunstgeschichte zuzurechnen und ihn hier und da auch persönlich zu fördern. Es kamen schlimme und karge Zeiten für den jungen Mann, der sich zeitweilig als Filmreiter und Reitlehrer die Mittel zur Weiterführung seiner Studien verdienen mußte. Gelernt hat Kurt Luschkowko hauptsächlich bei zwei Männern sehr verschiedener Art: bei dem einst als Kunsterzieher hochgefeierten, durch sein Buch „Ein Volk von Genies“ berühmt gewordenen Lothar von Kunowski in Düsseldorf und bei Adolf Schinnerer in München. Ein Freundeskreis, der sich um die

Gruppe „Der Ring der Sechs“ zusammenschloß und in dem besonders die tatkräftigen Töchter des Künstlerpaars Reinhold und Sabine Lepsius, sowie der Münchner Poet Georg Hirschfeld und seine zweite Gattin hervortraten, half ihm, sein Wanderleben und seine Lebenswanderung mit geistigem Gewinn fortzusetzen.

Die Gegenstände, die Kurt Paesler in seinen überreichen feingestrichelten Rötel- und Stiftzeichnungen darstellt, wechseln mit den Aufenthalten des Künstlers. Einheitlich bleibt, nur durch immer noch zunehmende Zeichen des künstlerischen Sieges gesteigert, die Behandlungsart, für die es Hintergründe und Nebendinge kaum zu geben scheint, und die dennoch jeden Reiz einer umfassenden Schau und bindender Tonigkeit besitzt. In dieser Gesinnung hat Kurt Luschkowko die Waldsümpfe seiner Heimat, die Quellen des Narew, den Bienengarten des zarischen Leibjägers, die Berge Oberhessens, die allbewunderten Bauten und sanften Hügel von und um Florenz, vor allem aber in den jüngsten Jahren die träumende Schönheit abgelegener Stadtgegenden von Paris (Abb. S. 364) und das Gewirr der Häuser, Schiffe, Krane, Gassen, Brücken und Landzungen um Marseille „mit dem Stift konterfet“ (Abb. S. 365—367). Der Dürersche Ausdruck stellt sich nicht zufällig ein; auf die besten Altdeutschen, vielleicht im besonderen Sinne auf Altdorfer und Wolf Huber, muß man zurückgreifen, um eine ähnliche Klarheit in der Fülle, einen gleichen verliebten und gekrönten Fleiß wiederzufinden. Dabei ist an der künstlerischen Art dieses Menschen, der sich immer von neuem wie ein Schwimmer ins Leben stürzt, nichts an großen Vorbildern erlesen, alles erschaut und selbsterfahren.

Die figürliche und dekorative Seite der Kunst dieses wahrhaft wertvollen Einzelgängers erscheint, obwohl aussichtsvolle Probeleistungen zu buchen sind, noch nicht völlig geklärt. Eine Folge von Zeichnungen zu Grabbe aus der Frühzeit, der merkwürdig durchgeistigte Kopf des korsischen Abenteurers Antoine Grasselli, sowie ein als großartige Landschaftsdichtung angelegtes Dreiblatt nach stofflichen Grundlagen Richard Wagners, das der Künstler in einem Prager Freundeshaus auf die Wand zeichnete, enthalten jedenfalls reiche und vielversprechende Möglichkeiten der Entwicklung, der man das eine Heil wünschen möchte: die Ruhe, die irgendwie aus geistiger und wirtschaftlicher Geborgenheit kommen muß.

Franz Dülberg



K. H. PAESLER-LUSCHKOWKO. DER ALTE HAFEN VON MARSEILLE

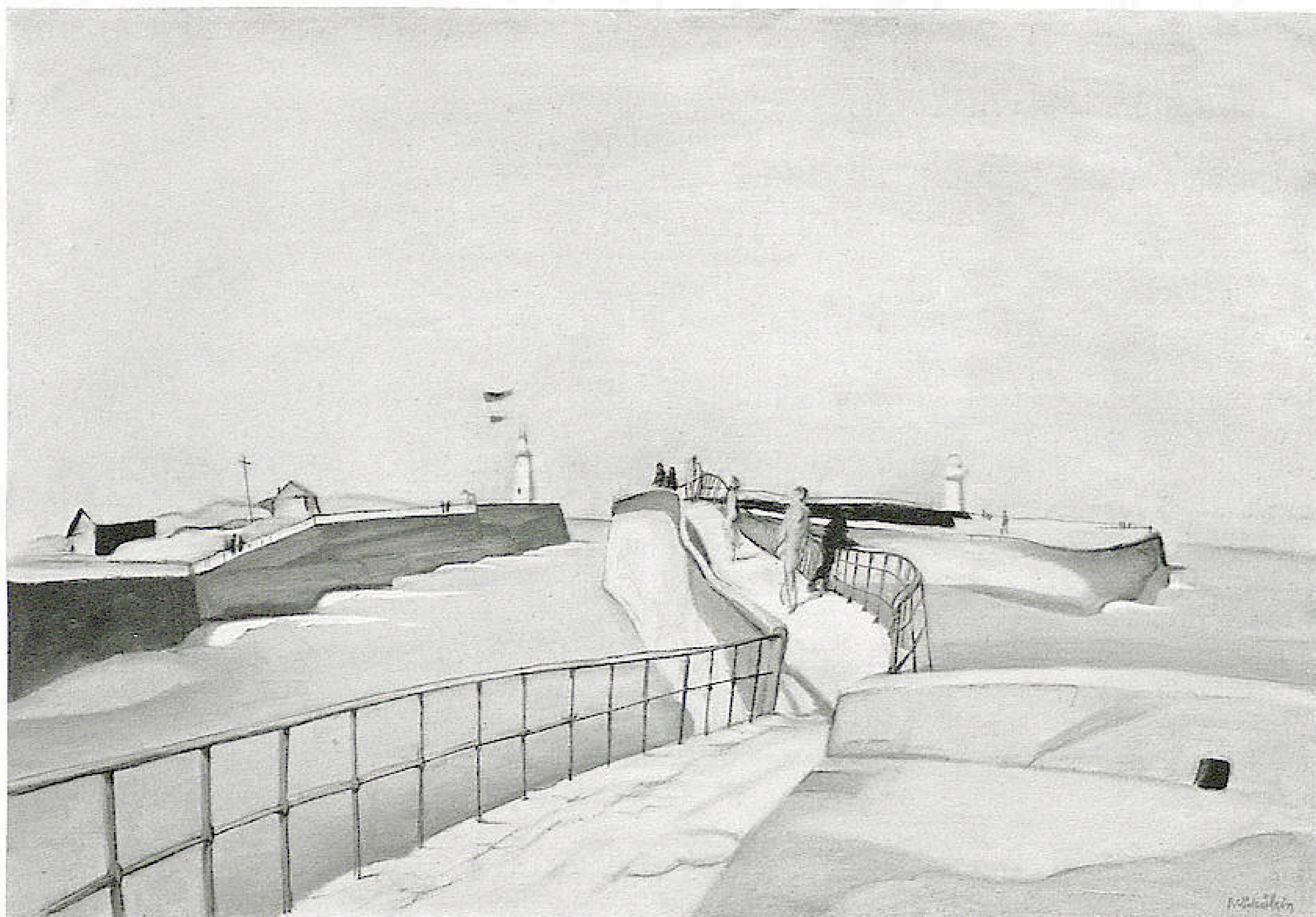


Münchener Kunstausstellung 1932

WALTHER PÜTTNER. BENNOKIRCHE IN MÜNCHEN

MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG 1932 IM DEUTSCHEN MUSEUM

Man darf dem Mut und der Opferwilligkeit der in gewohnter Weise wiederum an dieser Sommerausstellung beteiligten Künstlerverbände unbedingt respektvollste Anerkennung zollen. Um so mehr, als die Münchner Künstler zu gleicher Zeit noch an den großen Ausstellungen in Düsseldorf und Nürnberg beteiligt sind. Dies wolle man vorweg auch dann berücksichtigen, wenn die eine oder andere Gruppe, der eine oder andere Künstler etwa nicht ganz in der künstlerischen Stärke vertreten erscheint, die man erwarten könnte. Vermißt man einige durchaus führende Bildhauer diesmal gänzlich, so mögen auch die verhältnismäßig gerade für die Plastiken nicht überall günstigen Räumlichkeiten mit daran schuld sein. Daß es aber dank der Großzügigkeit Oskar von Millers überhaupt noch einmal möglich war, im „Deutschen Museum" unter erschwerten allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnissen auszustellen, darf diesem nie vergessen sein. So sind denn auch die im ganzen mehr historisch zu wertenden plastischen Arbeiten, die das Gedächtnis Ferdinand von Millers ehren, auf der Galerie des Treppenhauses zu Recht aufgestellt. Sie leiten zu den unteren Räumen der „Münchener Künstler-Genossenschaft" über. In diesen, sowie in den ihr zugehörigen weiten Räumen des zweiten Stockwerks finden sich die plastischen Werke dieser Gruppe teilweise in Verbindung mit Gemälden, teilweise geschlossen für sich aufgestellt. Eine Gedächtnisausstellung bringt kollektiv Werke des verstorbenen Bildhauers M. Dasio. Eine zweite Gedächtnisausstellung gilt jedoch hier auch dem Maler und Zeichner W. Wagner, der in Pasing verstarb. Unter den Bildhauern der „Künstlergenossenschaft" dürften Namen wie Georgii, Ruckteschel, Berner-Lange, Kirchner-Moldenbauer, v. Liebermann, Roubaud und Waderé ungefähr eine Anschauung des Gebotenen erwecken. Die Namen der



JULIUS WOLFGANG SCHÜLEIN
HAFENDAMM



MAX UNOLD

HOLZKNECHTE
MIT ZIEHHUNDEN

Münchener Kunstausstellung 1952

Maler auch nur im Ausschlaggebenden anzudeuten, ist fast unmöglich. Es muß genügen, auf die sehr gehaltvolle Landschaftsmalerei eines E. Kubierschky und auf die visionär erregte eines Büchtger als Sammelausstellungen hinzuweisen. Zahlreich sind die Entwürfe für Mosaiken, Wandmalereien und Glasbilder, von denen aber nur wenige, wie z. B. die Hengges, Pütz' u. a. einer schärferen Kritik standhalten, andere aber zu eigenwillig modernistisch oder zu flach und leer erscheinen. Für sich getrennt treten der „Bund" und die „Luitpoldgruppe" auf. Ersterer wirkt oft recht uneinheitlich und überaltert, weist aber noch Namen wie Flügel, Müller-Samerberg, Rausch, Rosner, Stahl und als Plastiker Vierthaler auf. In der „Luitpoldgruppe", gleichfalls nicht sehr einheitlich, aber doch frischer und lebensvoller, führen Namen, wie Beier, Braumann, Gerstl, Graf-Pfaff, Jordan, Moor, Preetorius, Schultheiß und Zimmermann. Manchem dieser Namen und zahlreichen weiteren längst bekannten, aber auch vielen jungen und neuen Begabungen unter den reinen Zeichnern und Graphikern begegnet man mit zahlreichen Aquarellen, Zeichnungen, Holzschnitten, Radierungen, Stichen und Lithographien innerhalb des „Vereins für Originalradierung", des „Bunds zeichnender Künstler", des „Süddeutschen Illustratorenbundes", des „Vereins Münchener Aquarellisten". Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß unter den oft besonders ansprechenden Aquarellen und Illustrationen nicht alles als unserem Geschmack noch zugänglich oder als noch gerade möglich erscheint, wenngleich im übrigen gerade die Graphik sonst mit sehr starken Talenten das Beste aufweist. Im ganzen hat die „Künstlergenossenschaft" zwar manche frische, neue Talente gewonnen, bleibt aber auch in einigen Sälen hinter dem Durchschnitt zurück.

Durchweg beachtliche Leistungen von durchaus schöner Ausgeglichenheit haben die Bildhauer der „Secession" aufzuweisen. Hauptsächlich finden sich treffliche Bildnisbüsten, oft nach bekanntesten Malern dieser Gruppe. Derartiges bieten Bermann, Defregger, Heinlein, Henke, Jordan, Lommel, G. Müller, L. Otto, E. Rauch, Romeis, Schwegerle und Stadler in Bronze, Marmor, Ton und Holz. Tierplastiken finden sich bei A. Fischer, natürlich und stark bewegt, stilisierter bei Krieger und oft schalkhaft lebendig bei der anmutigen Scherf, mehr realistischer bei Zügel. Auch Laurenty ist mit großer geschlossener Form, Grimm, Hofmann, Hohlt, Mayer-Fassold, Roth und Wolff mit Figürlichem, Steinel mit der Gruppe eines „Liebespaares" überaus beachtlich. Religiöses bringen überzeugend Hartmann und Kob. Unter den wenigen Auswärtigen prägten sich der Berliner Kraus mit einem Liebermann-Bildnis und der Nürnberger Metzger mit einem humorvollen kleinen „Satyr" ein. Die der Plastik eigentlich überall nachzurühmende ruhige Ausgeglichenheit berührt in gleich harmonischer Weise vor den den Gemälden eingeräumten Wänden der „Secession". Hier scheint die Malerei wirklich wieder die Aufgabe übernehmen zu wollen, die Freude am Kunstwerk wieder zu erwecken! Neben einigen mehr bizarr originellen Attrappen und einigem nur Durchschnittlichen behauptet sich die visionäre Landschaftsmalerei



RICHARD PIETZSCH

MEIN ATELIERFENSTER IM ASAMSCHLÖSSL



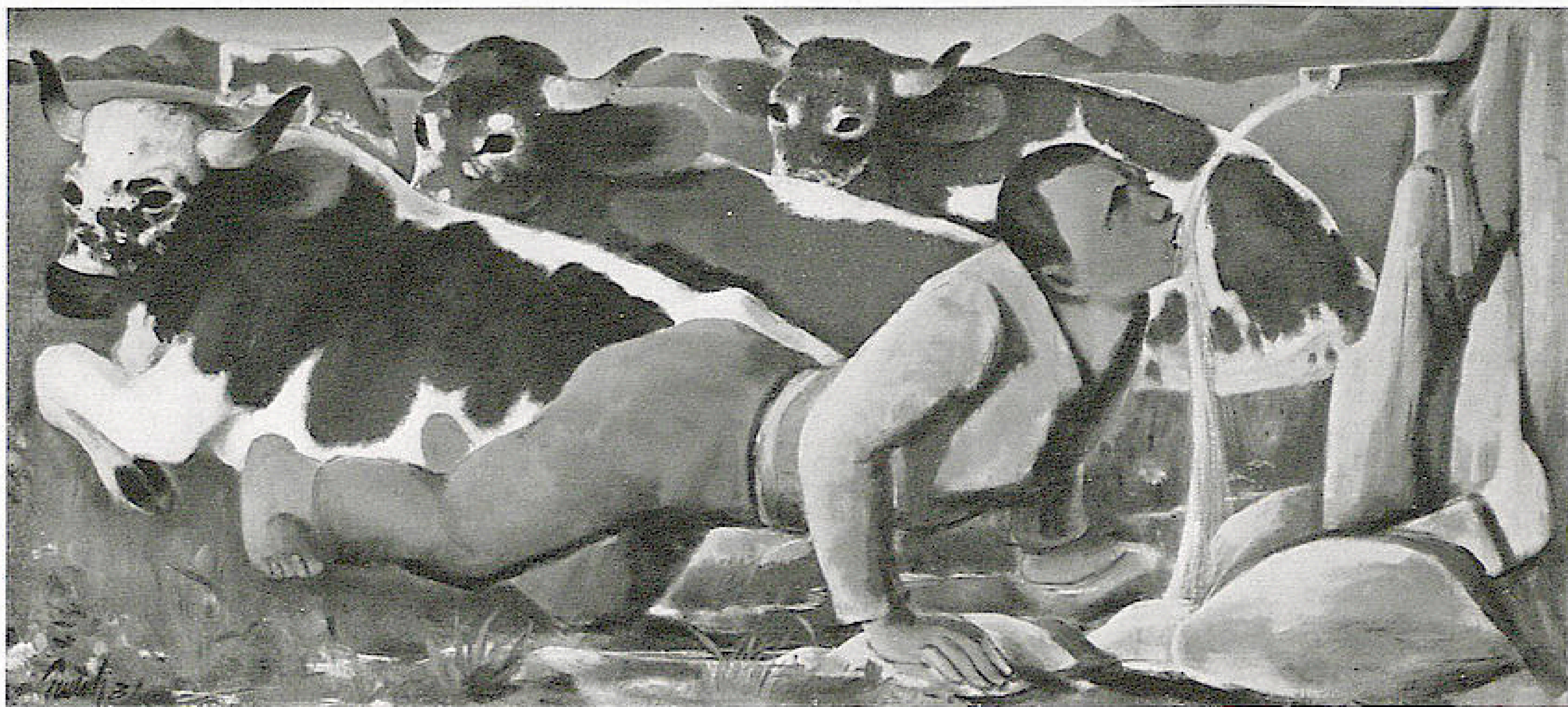
MARTIN LAUTERBURG. STRASSE — Münchener Kunstausstellung 1932

Bauriedls, die diskret weiche Aktmalerei Bechsteins, die Farbigkeit Bocks, der Dora Brandenburg-Polster von neuem. Prachtvolle, glühend satt bewegte und frohe Malerei schenkt uns Bürgers, Dekoratives und Phantasievolles Diez. Nächst Erich Erler fesselt Groebers ungebrochenes Temperament, erscheint E. Haider als Klassiker der Neuzeit und Hauser mit groß beseelter und nachromantischer Form. Weiterhin interessieren Hayek, Hommel und Hummel. Jank ist in gewohnter Meisterschaft, Jutz besonders als innig beseelter Zeichner und R. Kaiser mit frischen und leuchtenden Landschaften hervorzuheben. Eine Sammelausstellung ehrt den kernigen und völlig ungebrochen frischen Landschafter R. Pietzsch als einen jungen Sechzigjährigen. Samberger, Schön, Schröder, Schwalbach und Seyler bleiben gewohnt charakteristisch vertreten, ebenso Thalheimer und der stille, poetische Ullrich. Von Auswärtigen besticht faszinierend der Berliner Spiro wohl unbedingt. Als Landschafter erfreut Bosch in geschmeidig leuchtenden Aquarellen noch mehr als in Gemälden, ist Geigenberger mit einer wuchtig großzügig sich gebenden, glänzend vereinfacht gemalten Sammelausstellung und Großmann mit der in Farben mosaizierten Kollektion, aber auch mit duftigen Blumenbildern und schließlich E. Wolff noch nachdrücklich anzuführen. Bergmann und Cordier interessieren als durchaus begabte Zeichner. Aber Cordiers Ausstellungsplakat überzeugt nicht. — Weit weniger zahlreich sind die plastischen Werke, die man innerhalb der „Neuen Sezession“ antrifft. Sie sind hier wie dort locker in Verbindung mit Gemälden, aber auch unabhängig von diesen in geschlossener Gruppierung für sich aufgestellt. Auch hier wiegen Bildnisbüsten vor. So bei dem vornehm eigenartigen Aschauer, dem ein wenig antikisierenden Kirchner und dem so ehrlichen Schorer. Recht beachtenswert ist Fischer, und der Passauer Herb. Koelle beschränkte sich auf nur eine Figur, ein tiefes Erlebnis bedeuten die beiden Plastiken von Kronseder. Gewicht besitzt Pensoldts „Carossa“, auch Söller und ebenso Stratmann. Den Frankfurter Werner könnte man einen Klassiker nennen. Kollektiv



FELIX BÜRGERS
BEI OBERSTAUFEN

treten Henselmann, in einigen kleinen Bronzen, aber auch in den Holzbildwerken unbedingt meisterlich, und Wrampe mit schlagend stilisierten Tierplastiken auf. Unter den Gemälden begegnet man aber Ungleichwertigem. Einige suchen noch zu bluffen und durch Extravaganz um jeden Preis aufzufallen. Eine Sammelausstellung ist dem Andenken des verstorbenen Breslauers Otto Müller gewidmet. Dem Figürlichen vermögen wir keinen Geschmack mehr abzugewinnen, die reinen Land-



WALTHER TEUTSCH. TRINKENDER HIRTE



ANTON LEIDL. MAINFELD

Münchener Kunstausstellung 1932

schaften streifen in ihrer flächig teppichgleichen Wirkung dekorativ Kunstgewerbliches. Bei den Lebenden fällt eine starke Bevorzugung der blauen Farbe auf. Schon bei Achmann, dessen Bildnis aber in streng formaler Haltung anspricht. Neben Balwé sind die bekannten führenden Meister, wie Caspar, Caspar-Filser, Eberz, Gött, Heß, Lichtenberger, Püttner, Schinnerer, Schrimpf, Teutsch, Troendle, Unold mit unterschiedlichen, größtenteils aber Spitzenleistungen ersten Ranges darstellenden, teilweise mehr koloristisch symbolisch, als formal betonten, teilweise stimmungsvoll beseelten, dunkel oder stark farbigen, tonig gebundenen und frisch natürlichen, auch mehr linear illustrativen, nahezu klassizistisch abgeklärten Gemälden, wie immer, zur Stelle. Sieben jüngere Meister sind neu herangezogen worden: Doll, Croissant, Glette, Lamprecht, Meisenbach, Scharl und Seidl. Von diesen beanspruchen Glette, besonders mit einer dunkeltonigen Landschaft, und Lamprecht mit farbig bemerkenswerten, auch das Formale geltend machenden Landschaften wohl das Hauptinteresse. Scharl vermag nur ausnahmsweise anzusprechen, Doll ist plastisch linear, nicht eigentlich malerisch, Meisenbach ein äußerst feinfühliger Kolorist. Unter den auswärtigen Malern dürfte Herbig an erster Stelle stehen. Nach ihm, diesmal recht hart, Purrmann, Schmidt-Rotluff und Seewald. Neben E. Koelle, Röhnert und anderen halten wir Schülein nach wie vor für eine der stärksten Begabungen. Bei dem Deutschen Künstlerverband „Die Juryfreien“ ragen unter den spärlichen Plastiken diejenigen von Zeh bei weitem hervor. Um so zwiespältiger erscheinen hier die Arbeiten der Maler, von denen manche sich der Diskussion völlig entziehen. Gerne aber führen wir Heß als Landschafter, auch Klingshirn, an der Spitze jedoch Ramadier, den immer tief schürfenden Schulz-Matan, den zärtlich sensiblen Stahl, den Draufgänger M. Wagner, dann M. Braun, mit dem Gemälde der „Blinden“ Burkart und D. Campi an. Die Mehrzahl der hier angeführten Künstler hat zugleich der Abteilung für christliche Kunst Ansehnliches eingeschickt.

Hermann Nasse



ADOLF v. HILDEBRAND
VATER-RHEIN-FIGUR
DES BRUNNENS

DER VATER-RHEIN-BRUNNEN IN MÜNCHEN

Mitte Juli ist der Vater-Rhein-Brunnen, Adolf von Hildebrands Meisterschöpfung, auf der Kalkinsel gegenüber dem Deutschen Museum in München aufgestellt worden. Der Brunnen ist in den Jahren 1897—1903 als eine für Straßburg bestimmte Stiftung Siegmund Fr. Reinhards entstanden. Das schöne Werk ist in Straßburg nie recht heimisch geworden. Die Verhältnisse nach dem Kriege führten dazu, daß der Brunnen abgebrochen wurde. Oberbaudirektor Beblo, früher in straßburgischen Diensten, ist es gelungen, daß Straßburg gegen die künstlerische Gegengabe des „Meiselockerbrunnens“ München den Vater-Rhein-Brunnen überließ. Die Aufstellung dieses großen Brunnenwerkes, das eine Länge von ca. 35 m aufweist, bereitete der Platzwahl wegen einige Schwierigkeiten. Für einen langgezogenen Platz bestimmt und in einen architektonischen Raum hineinkomponiert, stand in München keine ähnliche Situation zur Verfügung. Schließlich entschied man sich für die Kalkinsel, die den nötigen in die Tiefe führenden Raum hergab und auf der der Brunnen zugleich


Fot. Karrer & Mayer

ADOLF VON HILDEBRAND
DER VATER-RHEIN-BRUNNEN IN MÜNCHEN

der Anfang und Anlaß für eine weitere architektonische Ausgestaltung werden konnte. Denn der monumentale Akzent, den er abgibt, schafft hier von selbst eine einer solchen Anlage würdige Situation.

So steht denn der Vater Rhein zur großen Freude der Münchner auf dem neugeschaffenen Forum der Ludwigsbrücke und des Deutschen Museums zwischen den beiden Isararmen wie ein den Wassern entstiegener Stromgott, aber nicht in der artfremden klassizistischen Weise, sondern als eine deutsche Fischer- und Schiffergestalt.

Der Brunnen ist hier wie in Straßburg auf die Vorderansicht gestellt. Wenn man von der Brücke aus auf ihn zugeht, gewahrt man beim Umwandern auch den Grundplan seines Aufbaues. Das Hauptstück mit dem Vater Rhein bildet der vierteilige Schalenbrunnen, den Fischmäuler mit Wasser speisen. Der Überlauf strömt dann über eine vierfach gestufte Kaskade und ergießt sich in die langgezogene „Schwemme". Symbolisch wird in diesem Wasserspiel der Rheinlauf anschaulich gemacht: Ursprung von den Alpen herab, Einströmen in den Bodensee, über Wasserfälle im ruhigen Stromlauf zum Meer. Im „Vater Rhein" erhält diese Symbolik ihre höchste Steigerung durch menschliche Gestaltung des Stroms. Die beiden Puttengruppen, mit Fisch und Weintrauben,

sind lyrisch-rhythmische Variationen zu dem Thema „Vater-Rhein-Brunnen“.
Wie immer bei Hildebrand, schafft die Architektur das feste Brunnengerüste, den Aufbau und gründet sich darauf die bildnerische Ausgestaltung. Ist schon die architektonische Erfindung überaus geistreich, so bietet sie auch die reichen Möglichkeiten für das Wasserspiel, das das Auge immer wieder anzieht und ergötzt. Aus dieser sinnreichen, nach jeder Richtung hin durchdachten Komposition erstehen dann auch die herrlichen Bilder des Vater Rheins und der Puttengruppen, plastische Bildwerke, die mit zu Hildebrands schönsten und reifsten Schöpfungen gehören. Wer an einem schönen Sommertag über die Ludwigsbrücke in München geht, erhält von dem Vater-Rhein-Brunnen den festlichen Eindruck eines wahren Kunstwerkes, das sich jedem dafür Empfänglichen unvergeßlich einprägt.

A. H.

ZU DEN BILDERN VON JOHANNES GREFERATH

Im Gegensatz zu andern Landschaften Deutschlands, etwa der schweigenden Strenge und Majestät der süddeutschen Gebirgswelt, ist der Rhein mit seinen sanften Rebenhügeln, den lieblich bebuschten Hängen und der verschwenderischen Blüten- und Früchtepracht seiner obstreichen Gefilde von je das Land der rauschenden Lebensfreude gewesen. Freude aber in die Sprachmittel der bildenden Kunst übersetzt, heißt: Farbigkeit, Bekenntnis zur Farbe, heißt: schöpferisches Schwelgen im Leuchten und Flimmern der farbigen Tonwelt. Diese landschaftlich bedingte Malfreude macht die Grundnote im Schaffen Johannes Greferaths aus, der zu den führenden Malern der Gegenwart am Rhein gehört. Er erlebt das Bild einer Landschaft nicht so sehr in ihrer linearen Rhythmik oder in den Grundverhältnissen ihrer räumlichen Struktur, sondern aus der für ihn letzten und ausschlag-

JOHANNES GREFERATH. RHEINLANDSCHAFT





JOHANNES GREFERATH. FRÜHLING AM RHEIN

gebenden Realität, eben der Farbe, als musikalisch-farbige Vision, nach der er dann, unabhängig vom naturalistischen Vorwurf, mittels der absoluten Klangkraft moderner Farbkultur in einem sinnlichen und doch wieder mehr als sinnlichen Gleichnis das Bild der Natur noch einmal aufbaut.

Daß Greferath diese absolute Farbharmonik seiner Gemälde, die im Grunde liedmäßig-lyrisch gestimmt ist, niemals ins Dekorative, Exotische oder Phantastisch-Übersteigerte abgleiten läßt, sondern bei höchster malerischer Souveränität die heimatliche Lokalisierung des Landschaftsbildes eindeutig verwirklicht, kennzeichnet den weit mehr als bloß subjektiv bedingten Farbsinn seines Malerauges, der die Treue eines Liebenden und Naturfrommen ist.

Greferath, der heute in einem sonnigen Winkel zwischen Rhein und Sieg lebt, ist von Geburt aus Niederrheiner, und die Begegnung mit Rembrandt, dem großen heimatlichen Genius, wurde zu seiner tiefsten Selbstbegegnung; aber der Tropfen spanischen Blutes, der vielleicht vom Vater her durch seine Adern rollt, ließ ihm ebensosehr Spanien, das Land aller glühenden Farbenfreude, zum entscheidenden Erlebnis seiner Entwicklung werden. Rembrandt und Spanien, Vision und Impression, klingende Weltseele und farbiger Weltzauber — das ist durchaus die bezeichnende und berückende Mischung, die sich in Greferaths reifsten Landschaften vollzogen hat; ob er nun den „Frühling am Rhein“ mit all seinem farbigen Dunst und Duft malerisch besingt, eine Parkszene aus Sevilla in ein von Licht und Sonne bebendes Strichgefüge auflöst oder, wie auf einem südspanischen Hafenbild, den aufklingenden Farbzauber südlicher Nacht zu raumhoher Wölbung rundet über den Lichtern der Stadt und ihren spiegelnden Wassern.

Reinhold Lindemann, Frankfurt a. M.

BRONZEN AUS BENIN

Die glänzende und umfangreiche Ausstellung von Bronze- und Elfenbeinarbeiten aus Benin, die im Juni/Juli dieses Jahres im Pariser Trocadéro-Museum stattfand, lenkte nach einer Reihe von Jahren wieder den Blick eines größeren Publikums zurück auf eine Kunstwelt, die zuerst Ende des vorigen Jahrhunderts das allgemeine Staunen wachgerufen hatte. Als im Jahre 1897 eine englische Strafexpedition die seit langem streng gewahrte Abgeschlossenheit des Königreichs Benin, im Süden der englischen Kolonie Nigeria, durchbrach und der britischen Macht neuen Besitz gewann, führte sie als unerwartete Beute bei ihrer Rückkehr eine Anzahl von Bronzegußwerken mit sich, die alsbald die Aufmerksamkeit aller Völkerkundler auf sich zogen. Reliefplatten, Rundplastik: Einzelfiguren und Gruppen, Menschen und Tiere, dazu kunstgewerbliche Dinge aller Art kamen zu Hauf und stellten der Kunstgeschichte ein Rätsel nach dem anderen. Das Verdienst Felix von Luschans war es, sogleich die Bedeutung dieser Funde erkannt zu haben, — er sicherte dem Berliner Museum für Völkerkunde eine sehr große Anzahl von Stücken und gab durch seine Ankäufe das Signal zu Erwerbungen seitens der anderen deutschen Museen. In der Tat stehen denn auch in Paris die deutschen Leihgaben der Zahl und Qualität nach an erster Stelle.



KRIEGER ZU PFERD. BRONZE AUS BENIN

Nur zögernd und ohne eindrucksvolle Resultate hat sich die Kunstgeschichte mit den Beniner Arbeiten beschäftigt. Erst in letzter Zeit ist man auf einige Kennzeichen aufmerksam geworden, die bei den Reliefplatten eine allgemeine Gruppierung und Reihung ermöglichen. Bei den figürlichen Arbeiten hatte Luschan, mehr auf Grund intuitiven Gefühls, eine Chronologie geschaffen, die in der gleichen Richtung führte. Und so stellt sich gegenwärtig das Bild der Entwicklung der Beninkunst in seinen Hauptzügen so dar, daß man von einer gewissen Parallele zur europäischen Entwicklung von der Renaissance zum Barock reden darf. Auf eine Epoche der Einfachheit und Flächenhaftigkeit folgt eine Zeit, die das Hochrelief betont und malerische Effekte liebt. Das gilt sowohl von der Relief-, wie von der Rundplastik.

Der Anfangspunkt der Reliefplatten liegt in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Denn erst 1485 sind Portugiesen in das Hinterland von Südnigerien gelangt, und im Stil sind die Darstellungen der frühesten Platten mit Europäern und Eingeborenen einander gleich. Noch 1897 kannte die Tradition der Beninleute den Namen des großen Gußkünstlers, dem die frühen Güsse zuzuschreiben wären: Ahammangiwa (= Elefanten-Mohammed), der zur Zeit des Königs Esige (1450 bis 1490) mit den Portugiesen nach Benin gekommen sei. Es scheint sich um einen Haussa zu handeln, der wohl aus Ländern mit alter Bronzetechnik kam und seine meisterlich gehandhabte Technik in den Dienst des Beniner Hofes stellte. Aller Wahrscheinlichkeit nach aber ist die Technik des Bronzegusses schon früher dort geübt worden. Woher größtenteils das Material kam, das für den Guß à cire perdue Verwendung fand, hat kürzlich der Münchner Wirtschaftshistoriker Geheimrat Strieder gezeigt: schon im 15. Jahrhundert wurden Kupfer-, Bronze- und Messingwaren in riesigen Mengen über Portugal nach Ober-Guinea exportiert. Sie entstammten vielfach süd- und westdeutschen Werkstätten, — in der Mitte des 16. Jahrhunderts erlangten die Fugger eine einflußreiche Position in diesem Exportgeschäft. Es handelte sich lediglich um Gebrauchsdinge:



WÜRDENTRÄGER MIT ZEREMONIALSCHWERT ZWISCHEN SPEERTRÄGERN UND MUSIKANTEN

Bronze aus Benin. 16. Jahrhundert

Töpfe, Näpfe, Kessel. Die figürlichen Arbeiten: Reliefs und Rundplastik, sind sicher nicht von Europäern, sondern von Eingeborenen hergestellt worden. Denn die Künstler haben die Gewandung der Afrikaner in allen Einzelheiten mit vollem Verständnis dargestellt, während die europäische Kleidung in wesentlichen Punkten mißverstanden worden ist.



QUERHORNBLÄSER. BRONZE AUS BENIN

Von den Stücken, die wir abbilden, zeigt das eine die kriegerische Prunktracht der Beninleute (Abb. S. 379): eine prominente Persönlichkeit des Hofes mit einem Zeremonialschwert in der Rechten zwischen zwei Speerträgern und Musikanten. Merkwürdig und imposant ist hier und auf anderen Platten der Halsschmuck aus Perlenreihen und Pantherzähnen. — Der Reiter (Abb. S. 378) stellt vermutlich einen vornehmen Gast des Königs von Benin, vielleicht einen befreundeten Herrscher dar; er trägt einen umstülpbaren Helm aus weichem Geflecht, den oben Papageienfedern bekrönen. — Pantherfiguren, wie die nebenstehend abgebildete gehören zu den schönsten und kostbarsten unter allen Beninaltertümern, — die Gespanntheit der Haltung, die Ausdruckskraft des Kopfes und auch die Reinheit der Flecken-Ornamentik des Felles stellt dieses Stück in die erste Reihe analoger Arbeiten. — Der Querhornbläser (s. oben) gehört ebenfalls zu den besten Exemplaren solcher Darstellungen, in denen das Genremäßige eine gewisse Monumentalisierung erfährt. — Alle diese Arbeiten stammen vermutlich aus der „Barock"-Zeit und zeigen die Virtuosität der afrikanischen Gußkunst auf ihrem Höhepunkt.

Die Entwicklung der Beninkunst zeigt einen Aufstieg von etwa 1500 bis 1700. Dann setzt der Niedergang ein, der sich in roherer Technik und minderwertigerem Material äußert. Gegenwärtig scheint es keinerlei Produktion zu geben, die auf künstlerische Bewertung Anspruch erheben kann. Die Einheitlichkeit des Entwicklungsverlaufes der Kunst von Benin unterstreicht ihre Sonderstellung im Bereiche der afrikanischen Plastik überhaupt. Der starke realistische Einschlag, der in der detaillierten Bearbeitung aller Einzelheiten sich sprechend dokumentiert, trennt sie ebensosehr wie die maßvolle Gehaltenheit ihres Ausdrucks scharf von den künstlerischen Tendenzen der Nachbarvölker mit ihrer summarischeren und urtümlicheren Art. In diesem Umkreis bildet Benin die Enklave einer relativen Hochkultur, deren Geschichte noch ein Rätsel ist, das nach einer Lösung verlangt.

Eckart v. Sydow



PANTHER. BRONZE AUS BENIN